

أدب ونقد

الديمقراطية

الوطنية

مجلة الثقافة

إبريل ٢٠٠٧ - العدد ٢٦٠

محمود أمين العالم: الفتى في الخامسة والثمانين

باتجاه الجنوب: قصص سعودية
وثائق ملتقى الشعر البديل

محمود
الأمين

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثالثة والعشرون

العدد ٢٦٠ إبريل ٢٠٠٧



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمي سالم
سكرتير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروي/
طلعت الشايب/ د. على مبروك/
ماجد يوسف/ د. شكري أبو النجا

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فنى: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى

والرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندى

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/

الأهالى

القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

* مفتتح : ح . س ٥
* محمود أمين العالم: الفتى فى الخامسة والثمانين / ملف : ١٠
- المفكر فى غابة السياسة / ملف / د. رفعت السعيد ١١
- فى الثقافة المصرية وكتابة التأسيس / ملف / د. محمد حافظ دياب ٣١
- محمود، وأمين، وعالم / حلمى سالم ٤٢
* الديوان الصغير :	
- باتجاه الجنوب «قصص من السعودية» للناصر عبد العزيز عسيبرى	
إعداد وتقديم: أمينة النقاش ٥٩
- الحرف التقليدية والتنمية فى مصر / فن تشكىلى / عز الدين نجيب ٧٥
- فخرى أبو السعود وتجربة فى الأدب المقارن/ المصوراتى /	
د. ماهر شفيق فريد ٨٧
- دفاعاً عن تراثنا الصحفى / مقال / د. إيمان السعيد جلال ٩٤
- التجربة الديموقراطية فى تركيا الحديثة / كتاب / فاتن نصار ١٠٠
- ثلاث رسائل لراشيل / تحية / أشرف بيدس ١٠٧
- شعائر من كتاب الموت / قصة / محمود الفيطانى ١١٠
- عالم أليس / قصة / إسلام عبد الرحيم ١١٣
- يا صوتى، يا صورتي لدى الأعمى / شعر / كريم عبد السلام ١١٦
- تسلسل الفرقى هارپين / شعر / غادة عبد الفتاح ١١٩
- هاجس العودة إلى التراث الفيطانى نموذجاً... محمد صاحبى ١٢٢
- منتدى الأصدقاء: محمد باقى الجزرى ١٣٤
* وثائق ملتقى الشعر البديل ١٣٥
* اشتباك:	
« أوراق العمر » بين لويس عوض ورجاء النقاش/ عيد عبد الحليم ١٤٤



الغلاف ورسوم العدد
مهدة من الفنان الكبير
محمود الهندي

محمود الهندي: فنان ونقاد تشكيلي وباحث في الأدب الشعبي
والتراث الصوفي. مواليد ١٩٤٧، بدأ حياته الفنية كشاعر، ثم
تتلمذ على يد الفنان القدير سيف وائل، وأسهم في إصدار أغلب
الكراسات الفقيرة (طباعة الماستر) منذ أوائل السبعينات، كما
أشرف على مشروع مكتبة الأسرة لعشر سنوات خلت؛ وعمل
مُشرِّفاً فنياً لمجلات: قضايا فكرية والموقف العربي واليسار
وأدب ونقد والقاهرة وتياترو وفصول والمسرح. وقد أنجز الأعمال
الكاملة للنفرى والحلاج وذى النون المصري؛ إلى جانب موسوعة
التفسير الصوفي العرفاني للقرآن الكريم ومعجم الأكابر للمصطلح
الصوفي ♦

عم صباحاً يا جابر عصفور

خمسة عشر عاماً تولى فيها جابر عصفور قيادة المجلس الأعلى للثقافة بمصر، فانتقل به من الظلمات إلى النور؛ أقصد من الجمود والموت إلى الحيوية والحياة. كان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (وهذا اسمه في السابق) مزدهراً ونشطاً إلى حد ما، في أواسط الستينيات، أيام يحيى حقى. ولعل أشهر أنشطته آنذاك، هو ما فعله عباس العقاد - رئيس لجنة الشعر به حينها - حين حوّل شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي، إلى لجنة النشر للاختصاص... ثم دخل حالة كساد طويلة استمرت عقدين كاملين - هما السبعينيات والثمانينيات - ظل فيهما شبحاً من البيروقراطية والخواء.

وبتولى جابر عصفور الناقد والأستاذ الجامعي، أمانة المجلس في أول التسعينيات، تحول المجلس الأعلى للثقافة إلى ما يشبه العقل المفكر لوزارة الثقافة، وغدا مؤسسة ثقافية متكاملة متحركة، لجان نوعية لشتى المناحي الثقافية (٢٣ لجنة) يعيها يصدر مجلات متخصصة، مثل مجلة الفلسفة والعصر، التي تصدرها لجنة الفلسفة (مقرها محمود أمين العالم). ومؤتمرات ومهرجانات وندوات عديدة متواصلة، سواء على المستوى القطري أو المستوى العربي أو المستوى الدولي، من أشهرها مؤتمرات محمد على وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ولويس عوض ومحمد عبده والرواية العربية والمرأة وطه حسين والعقاد، وآخرها ملتقى الشعر. إدارة كاملة للنشر أصدرت العديد من الأمهات والأعمال الكاملة لرواد معاصرين في الفكر والأدب. ثم الإنجاز الأبرز: المشروع القومي للترجمة، الذي أصدر مع نهاية سنة ٢٠٠٦ الكتاب رقم ألفه مقدماً للمكتبة العربية ثروة هائلة من الأدب والفكر العالميين، معتنياً في ذلك بالأدب الشرقي والأفريقية والآسيوية مما لم تكن الترجمات تلقى إليها كبير بال في السابق. وهو المشروع الذي تحول إلى المركز القومي للترجمة، الذي سيشرف عليه من الآن عصفور نفسه. وأخيراً تطوير وتوسيع نظام المتفرغ، الذي نشأ منذ الخمسينيات، وتطوير وتوسيع نظام جوائز الدولة

(التشجيعية والتقديرية) واستحداث جائزتين جديدتين هما: جائزة التفوق (بين التشجيعية والتقديرية) وجائزة مبارك (أعلى من التقديرية)، بصرف النظر عن الخلاف السنوى حول أسماء بعض الفائزين.

هذا موجز مختصر (نسيت فيه أكثر مما أثبتت) لهيكلة النشاط الموسع الذى قام به المجلس الأعلى للثقافة تحت قيادة جابر عصفور (عبر عقد ونصف)، بمعاونة مخلص من كفاءات إدارية وثقافية مميزة، مثل عماد أبو غازى وطلعت الشايب ونجلاء الكاهف وأحمد مجاهد وحلمى النمنم وشهرت العالم وغيرهم من الفريق المجتهد الدعوى.



ويمكن ترجمة فعالية هذه الأنشطة المتنوعة وأثر هذا الدولاب الحى، إلى خمسة إنجازات بارزة:

(١) إشاعة حالة ثقافية خصبة وموارة فى الحياة المصرية، بعد حالة ركود عامة صبغت عقدي السبعينيات والثمانينيات، بعد أن أغلق السادات الحياة الثقافية فى السبعينيات كلها، وبعد أن ظلت قسماً كبيراً من الثمانينيات تبحث عن استعادة حضورها الفاعل.

(٢) المساهمة بسهم وافر فى معركة التنوير الفكرى والثقافى والفنى فى مواجهة الإسلام السياسى والتطرف الدينى وفقهاء الظلام، سواء بكتابات الأمين العام نفسه (عصفور)، أو بالأنشطة التى تجدد ذكرى ومغزى ودروس التنويريين والمجددين، مثل الطهطاوى ومحمد عبده وعلى عبد الرازق وطه حسين، وقبلهم جميعاً بن رشد.

(٣) إيلاء البعد العربى (بل والدولى) الاهتمام الواجب، وكسر طوق «المصرية العنصرية المغلقة، التى كان السادات يريد أن يجرّ إليها المجتمع المصرى.

(٤) استعادة مكانة مصر، كقلب للثقافة العربية، أو أحد قلوب الثقافة العربية، وهى المكانة التى تهددت تهديداً حقيقياً بعد اتفاقيات الصلح المصرى المنفرد مع إسرائيل أواخر السبعينيات.

(٥) الدفاع عن حرية الفكر والإبداع على النحو الذى تجلى فى أكثر من واقعة، نخص منها الآن واقعة أزمة رواية، وليلة لأعشاب البحر، للكاتب السوري حيدر حيدر. كما تجلى فى العديد من الكتب الصادرة عن المجلس، وفى ممارسة هذه الحرية فى نقاش الندوات والمؤتمرات والجلسات العلمية.

(٦) الموقف الثابت للمجلس من رفض التطبيع مع إسرائيل، وهو جزء من موقف وزارة

الثقافة المصرية، الذى هو - بدوره - استجابة ومواكبة لموقف المثقفين المصريين. بل إن جنابات هذا المجلس هى التى رنت فيها كلمات أمل دنقل فى الاحتفال بمرور عشرين عاماً على رحيله (٢٠٠٣):

لا تصالح

فما الصلح إلا معاهدة بين نديين

(فى شرف القلب)

لا تنتقص

والذى اغتالتى محض لى،



على أن هذه الصورة المشرقة، طوال عقد ونصف العقد، لعمل المجلس الأعلى للثقافة وأمينه العام، لم تخل، فى نظر بعض المثقفين والمتابعين، من بعض الثغرات:

١ - التقصير الإعلامى فى الإعلان عن أنشطة المجلس حتى بدت معظم أنشطته كأنها أنشطة سرية.

٢ - الطابع النخبوى لمعظم نشاطاته حتى غدت منعزلة عن الجمهور الثقافى الواسع، فضلاً عن الجماهير العادية البسيطة.

٣ - ميل بعض أنشطته إلى البهرجة الاحتفالية الشكلية، متأثرة فى ذلك بمنهج وزارة الثقافة كلها، وهو المنهج الذى يعلو الزركشة السطحية على الفعل العميق.

٤ - تثبيت بعض رؤساء لجان تقليديين (وبعضهم معادٍ للتقدم)، والحرص المفرط على تعدد التيارات فى كل اللجان (مع تمثيل يرجح المحافظين) وهو ما ينتهى بكل لجنة إلى نشاط فاطر مائع (هو حصيلة تنازع التيارات ذات الغلبة المحافظة).

٥) التنوير المتقوص، أو الذى لا يصل إلى مداه الجذرى، سواء فى نقد السلفية الدينية الفكرية أو فى نقد السلطة السياسية المتسلطة والمتحالفة - فى الجوهر - مع الجماعات المتشددة. والنتيجة: تنوير منزوع الدسم، أو مشروط بسقف. وقد تجلّى هذا التنوير المنقوص فى ثلاث وقائع: واقعة صمت المجلس (كهينة) أثناء مذبحة نصر حامد أبو زيد، بصرف النظر عن كتابات جابر نفسه. وواقعة صمت المجلس عن مصادرة الروايات الثلاث.

ومن غرائب أمورنا أن هذه الواقعة هي التي أطاحت بعلى أبو شادى، رئيس هيئة قصور الثقافة (مصدرة الروايات الثلاث) وقتها، والذي سيخلف جابر عصفور اليوم في أمانة المجلس. أما الواقعة الثالثة التي تجلى فيها هذا التنوير المنقوص فهي واقعة العاصفة الكاسحة التي قادها أهل الإسلام السياسى (الإخوان المسلمون والحزب الوطنى الإخوانى الحاكم) ضد وزير الثقافة نفسه، بسبب تصريحاته عن الحجاب. ولقد قال الكثيرون حينها: «ها هو وزير التنوير يدفع ثمن التنوير المشروط بسقف لا يتعداه» الذى تمارسه وزارته منذ عشرين عاماً (تولى فاروق حسنى وزارة الثقافة منذ ١٩٨٧)!!



إن هذه الثغرات، لا تقلل من سموق المسيرة المضيئة للمجلس الأعلى للثقافة طيلة عقد ونصف العقد، تحت قيادة جابر عصفور، الذى يحق له أن يردد لنفسه وللبعض صحبه (بعد تخفيف المبالغة): «لقد قمت بدور طه حسين فى المجلس الأعلى للثقافة، وسأقوم بدور الطحطاوى فى المركز القومى للترجمة».

ولا ريب عند الكثيرين من المثقفين أن على أبو شادى سيكون خير خلف لخير سلف. ومسيرة أبو شادى تعزز ذلك الاعتقاد: فهو المثقف الجاد، والناقد السينمائى الفطن، وهو الذى قاد هيئة قصور الثقافة فى فترة مضطربة، منحازاً إلى حرية التعبير حتى دفع منصبه فيها ثمناً لذلك الانحياز بعد أزمة الروايات الثلاث، وهو الرقيب الذى أيد حرية العمل السينمائى، مقيماً توازناً حرجاً وناضحاً بين الحرية والقانون.

لكل ذلك يتعشم المثقفون المصريون أن يواصل المجلس الأعلى للثقافة - تحت قيادة أبو شادى - دوره الرفيع كمدفعية ثقيلة فى الثقافة المصرية والعربية، لاسيما إذا انتبه إلى سد الثغرات السابقة.

أما جابر عصفور، صديقنا وأستاذنا، الذى ترك المجلس الأعلى للثقافة لكنه لم يترك القلب الأعلى للثقافة المصرية، ناقدًا، ومفكرًا، وأستاذًا جامعيًا، ومنورًا، فإننا نقدم له التحية العسكرية، كما يفعل الجنود مع القائد المخضرم، ونقول له جملة صديقه أمل دنقل (الذى لا يرى عصفور فى مصر شعراء بعده):

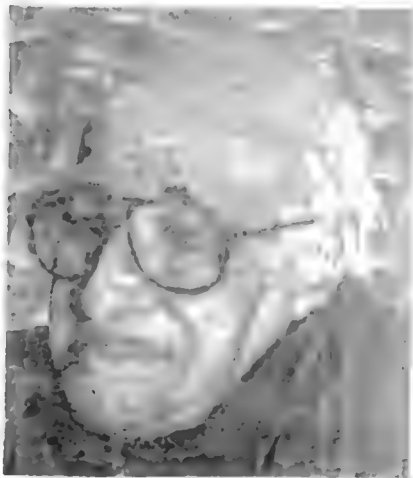
«عم صباحاً أيها الصقر المجتج».

حلمى سالم

عائده كاص

محمود أمين العالم:

الفتى فى الخامسة والثمانين



د. رفعت السعيد / د. محمد حافظ دياب

حلمى سالم

فى ١٨ فبراير ١٩٢٢، تجادلت الصدفة والضرورة فى تفاعل مركب، لتقدم لحياتنا المصرية والعربية رجلا اسمه محمود أمين العالم.

وفى ١٨ فبراير ٢٠٠٧ الماضى، احتفلت الحياة الثقافية المصرية والعربية ببيلوغ محمود أمين العالم عامه الخامس والثمانين، أطال الله من عمره.

وقد ساهمت «أدب ونقد» فى الاحتفاء بهذه المناسبة، حينما أقامت احتفالية حاشدة للرجل، فى ٢٠ فبراير الماضى، تحدث فيها نخبة من المفكرين والمثقفين من رفاق وتلاميذ وتلاميذ تلاميذ الرجل، من مثل د. رفعت السعيد ود. عبد المنعم تليمة ود. حافظ دياب ود. صلاح السروى والشاعر زين العابدين فؤاد ود. محمود إسماعيل وغيرهم.

ويسعد «أدب ونقد» أن تقدم للعالم تحية مجددة فى هذا العدد، عبر الصفحات البسيطة التالية، التى نقول بها للعالم: كل سنة وأنت طيب أيها الصبى الجميل.

«أدب ونقد»

محمود أمين العالم: المفكر في غابة السياسة

د. رفعت السعيد

لست أعرف تحديداً ذلك السبب الذي يدفع الفلاسفة - ربما كل الفلاسفة - إلى التباعد عن الانغماس في غابات الفعل السياسى. ربما لأنهم يهتمون بما هو عام جداً ويرفضون التماس مع ما هو تفصيلي. . . وربما لأن أدوات التغيير عندهم هي أعمال وتحريك أدوات التفكير عند الصقوة، بينما السياسيون يلجأون إلى العامة . وربما لأن ما هو حق في الحقيقة هو حق دائماً عندهم، وفي السياسة يختلف الأمر، فقد يتلاعب السياسيون مستمتعين بهذا التلاعب بالحق والحقيقة معاً.

وقد عرفت مصر عديداً من الفلاسفة المرموقين. . . وعرفت سياسيين أكثر من أن يخضعوا للإحصاء، لكن أحداً غير محمود العالم لم يفعلها، فظل مغرقاً في فلك طلاس الفلسفة، مستمتعا بمحاولة المزاوجة بينها وبين ما هو سياسى ويومى وجماهيري.

ومحمود العالم قطعة من النسيج المصرى الذى تشابكت خيوطه وتشبعت بالعر المصرى العتيق. (والعر كالنبذ يزداد حلاوة كلما إزداد قدماً). . . فأقدامه الصغيرة منذ تعرف على قدرة المشى داست كل أزقة الكحكيين والباطنية والقريبة وحيطان الموصلى ودرج المحروق. . . مروراً بكل الأسماء الأخرى التى تمجدت بانتماؤها الشبق بكل ما هو أصيل فى المصرية، والترانيم التى التقطتها الأذن وهى بعد طفلة هى تراتيل الأذان من مأذن الحسين والأزهر والمؤيد. . . وتواشيح المرتلين فى وجد فى الأمسيات المباركة بمناسبات دينية .

أنها المصرية الخالصة التي تفسح للتدين المساحة الأكبر فيفسح بدوره كل المساحات للعقل والتأمل المتعقل.

والتعليم كعادة أهل هذه الحارات يبدأ حتما في الكتاب. وتحت لسعات عصي عم الشيخ السعدني شيخ الكتاب القابع في مدخل حارة السكرية حفظ كثيرا من القرآن. ثم إلى المدرسة الرضوانية الأولية بالقرب، ومنها إلى النحاسين الابتدائية بالقرب من بيت القاضي (ويكفي أن نتأمل الأسماء والأماكن لنعرف أي فتى كان، وفي أي مناخ نشأ).

لكن التعليم ترف لا يستحقه إلا أبناء الأغنياء. وهكذا أطاح به الفقر الفقير بعيدا عن المدرسة. فالأب عجز عن سداد المصروفات، وأخذته أمه إلى زوج أختها الحاج منير الدمشقي صاحب المطبعة والكتبة النيرية ليتعلم حرفة الطباعة، وفي بضعة أسابيع استطعت أن أتعلم جزءاً كبيراً من صندوق الحروف، وتركيب الجمل والعبارات، وربطها بالخط مع الجمل الأخرى، وأبني صفحة كاملة من الرصاص، على أني في أغلب الوقت كنت أعمل مساعدا للعدد البسيط من العمال الذين كانوا يعملون في المطبعة. كاحضار الشاي وشراء السجائر(١)

ولكن، ثمة شيء غريب يلعب دوراً في تكوين هذا الكون وأناسه، هو «المصادفة».

«لم تظل غيبتي عن المدرسة، إذ سرعان ما جاء خطاب رسمي منها يدعوني إلى العودة معفي من أداء المصروفات، وكان السر وراء ذلك أن الملك فؤاد كان مريضاً آنذاك وشفى. فتقرر منح المجانية للمتفوقين في سنوات الدراسة الابتدائية» (٢)

إنها المصادفة التي منحت مصر والفكر العربي الفكر المناضل محمود العالم بدلا من الأسطى محمود الطبعجي.

ولعل هذه المصادفة التي صادفته فتحوّلت بحياته كلها نحو الأرحب والأجمل هي التي دفعت فيما بعد كي يتفرغ للبحث حول «فلسفة المصادفة».

وما أن أمسك الفتى بخيط التعلم حتى تشبث به. تفوق، حصل على جائزة وزارة المعارف. حصل له أخوه شوقي على مجانية في المدرسة الثانوية. وعندما تارّجح به الزمان يحاول أن يجرمه مواصلة دراسته الجامعية باعته أخته عائشة قطعا من الحلى هي كل ما تمتلك كي يتواصل مع العلم. ثم توظف وواصل دراسته متحليا كل ما غرسه الفقر من معوقات.

«كان أبى من رجال الدين، وكان من أتباع الشيخ محمود خطاب مؤسس الجمعية الشرعية ..
والأخ الشيخ أحمد الأزهرى كفيف، كان ينقل كل كتبه الدراسية إلى طريقة «بريل» وكان على الفتى
محمود أن يمليه «ولقد ظلت أُملى عليه وأقرأ له منذ أن استطعت القراءة حتى سن المراهقة، خائضاً
فى مختلف كتب التفسير، والحديث، وأصول الدين، وعلم الكلام واللغة إلى غير ذلك، أفهم بعض
المعاني ويغيب عنى بعضها، ولكنى أعيش عطر ثقافة عريقة لا يزال رحيقها الغامض يغمى نفسى» (٣)
الأخ الآخر شوقى كان أزهرياً متمرداً، فصل من الأزهر بعد أن ألف كتاباً هاجم فيه الأزهر
والأزهريين أسماه «الأزهر فوق المشرقة»، وكان شوقى صديقاً لكامل كيلانى رائد أدب الأطفال،
واتخذ الكيلانى من محمود معياراً يقيس به مدى تفهم الأطفال والناشئة ١١ يكتب من قصص فظل
يقراً له ومعه ويحضر مجالسه مع كبار الأدباء .. يستمع ويتعلم.

ويستجمع الفتى ذلك كله ليضيف إليه : الشعر، الشطرنج، الموسيقى (أسس وهو طالب بالجامعة
جمعية الجرامفون مع د. لويس عوض، هناك التقى مع طالبة فى قسم إنجليزية هى سميرة الكيلانى،
وفى عام ١٩٥٢ تزوجا).

وفى الجامعة .. وفى بداية دراسته للفلسفة اصطدم بقطار د. عبد الرحمن بدوى، ثم بتَهويمات
د. لويس عوض فى اشتراكية غامضة، وتراوح لزم بينهما: «فى الرحلة الجامعية كنت أتروح فكراً
بين نيتشويه ووجودية عبد الرحمن بدوى، واشتراكية لويس عوض، لكن الفتى لم يكن منقاداً مغمض
العينين، بل كان متمرداً معملاً عقله «والغريب أننى كنت أرى فى وجودية عبد الرحمن بدوى ..
وخاصة بعد أن طبع رسالته عن الزمان - أنها وجودية مفدورة، ذلك أن صلبها فى قوالب ومقولات
تجمد فى رأى آنذاك طبيعتها الوجودية .. وكان موقفى مشابهاً من اشتراكية لويس عوض .. كنت
أراها اشتراكية ملتبسة غير علمية» (٤)

وينقذه لبعض الوقت أستاذه د. يوسف مراد بمنهجه التكاملى، فينغمس فى جمعية «علم النفس
التكاملى» تلك الجمعية التى جعلت من نفسها «جسراً بين مثاليتى وماركسيتى» (٥).
وفى الجامعة عاش الحياة الفكرية بطولها وعرضها .. ناقش، اختلف، شاكس .. حتى طه حسين
لم ينج من مشاكساته فى مقالات حادة ومتفجرة كتبها هو وعبد العظيم أنيس (طبعت فيما بعد فى
كتاب : فى الثقافة المصرية) .. حصل على جائزة الشيخ مصطفى عبد الرزاق فى الفلسفة ، نال
درجة الماجستير حول «فلسفة المصادفة»، عين مدرسا مساعداً لمادة المنطق. بدأ يعد لرسالة
الدكتوراه عن «الضرورة» باعتبارها الوجه الآخر للمصادفة ..

لكنه كان قد أصبح برصيده الفكرى، ومشاغباته الحوارية، ونشاطه المتفجر الذى مزج فيه بين الفلسفة والحرية والموقف الوطنى والديمقراطى، واحداً من نجوم الجامعة .
وما كان مسموحاً لنجوم كهذه أن تبقى فى رحاب الجامعة .

« وفى عصر يوم من أيام صيف ١٩٥٤ استدعيت لمقابلة د. يحيى الخشاب عميد الكلية . وجدت معه د. لويس عوض أبلغنا بحزن عميق وتأثر صادق قرار فصلنا من الجامعة . وأتذكر الآن الطريق الذى أخذنا نقطعه بتمهل، لويس عوض وأنا من كلية الآداب حتى ميدان الجيزة، ما تكلمنا كثيراً، لا شك أن حزناً ذاتياً كان يملأ قلوبنا . كنت أحس شخصياً بأن حلمى بالمشروع الفلسفى أخذ يتلاشى، وأشعر بتهديد غامض لمستقبل ابنتى الوليدة، ولكنى أتذكر أننا ونحن نفترق قلنا معاً شيئاً واحداً، واتفقنا عليه بوضوح وحسم: سوف نغيب عن ساحة المعركة. ولكن لا ينبغي أن نغيب أبداً عن هذه الساحة التى نمضى نحوها، ساحة شعبنا، بلادنا، ساحة مصر كلها، سنواصل فيها الرسالة التى يؤمن بها كل منا» (٦)

أنا لا أدري... ماذا أفعل

لا أدري عما أبحث

بل أتحدث، أتحدث

أتسول تاوريل

أنسج بالشعر بديلاً (٧)

ويظل الشعر دوماً ملجأه الأخيرة من الحيرة أو عدم الرغبة فى البوح الصريح .
لكنه لم يكن أبداً عصياً إزاء الحقيقة . تغلفه الحيرة، تلك الحيرة المشروعة دوماً فى عالم الفكر .
ثم يستقر، فيندفع حتى ولو كان قد استقر باتجاه النقيض .

هكذا كانت مصادفته الغريبة مع موضوعه الأثير «لم تكن المصادفة موضوعاً لبحثى منذ البداية بل كان الموضوع شيئاً غامضاً يقف أمام قوائى العارفة كأنه حائط كثيف معتم استشعر جلاله وإن لم أتبين له فى نفسى دلالة محددة » «والحق أننى لم أكن «كانطياً» بل كنت «دون كيشوتياً» متطرفاً، وإن لم أملك درعاً من رياضة، أو معرفة علمية . على أنى انطلقت عبر الظلمة وطواحينها العلمية الدائرة بضمير لا أدعى أنه كان يستهدف المعرفة وحدها، فقد كنت مأزوماً، أزمة تختلط فيها المفهومات الفكرية والقيم الاجتماعية والخلقية . وكنت أعتقد أن انطلاقى عبر الحائط الكثيف المعتم



هى سبيلى للخلاص... ولكنى كنت منتسبا كاملا إلى تيارات فكرية غير علمية، وكان هذا الانتساب الفكرى عقبة منهجية تردنى عن الاستبصار السليم بالبحث الذى استهدفه، كنت أتحرك بإرادة نيتشه وأتعرف بحدس برجسون وطفرته الحية، ولا أبصر فى الواقع غير لا معقول ما يرسون وهكذا جعلت من البحث، ومن «الدلالة» رحلة استبطانية، وجعلت من العقل إطارا محدودا قاصرا، ومن الحياة جبلا منصوبا فوق هاوية... «وأحسست فى سذاجة وغرور لا حد لهما أن هذه مهمتى التاريخية... ومن ثم رحت أعد نفسى للرحلة الطويلة» (٨).

لكن مصادفات ما تقطع «المصادفة» ويحثه عنها وفيها، اكتشافه المنبهر للفكر الماركسى الأمر الذى دفعه دفعا إلى الانغماس فى غابة السياسة، ثم طرده المتعسف من الجامعة الأمر الذى أبعدته ولو قليلا عن كهنوت التفرغ لعلم الفلسفة.

وكان الأمر بسيطا للغاية،

«لقد بدأت هذا البحث (فى فلسفة المصادفة) غارقا حتى أذنى فى الفكر المثالى، هادفا لاتخاذ «المصادفة» موعولا لتقويض الموضوعية العلمية، وهذا ما اعترفت به فى بداية البحث، أما ما لم اعترف به فهو أنى خلال البحث، بل فى مرحلة متقدمة منه التقيت بكتاب «المادية والنقد التجريبي» لمؤلفه لينين، الذى قادنى بدوره إلى كتاب «جدل الطبيعة» لانجلز، وكان هذا حدثا فكريا فى حياتى، قلب تصوراتى الفلسفية رأسا على عقب، فأمسكت بالمعول نفسه، ورحت أقوض به الفكر المثالى الذى كان يستغرقنى تماما، واقتضانى هذه سنوات أخرى أنسج فيها البحث منذ البداية على نول موضوعى جديد... بل رحت أجدد كذلك حياتى الفكرية... وأبدأ مرحلة جديدة من الحياة» (٩).

وأصبح محمود العالم ماركسيا... من باب بحثه فى «المصادفة».

انتقل من النقيض إلى... النقيض عبر إعمال العقل ومواصلة البحث.

على أنه لم يخلص أبدا من عشقه لموضوع «المصادفة».

بل قدمها ومن جديد... ويفهم جديد، يليق بماركسيته.

«المصادفة واقعة موضوعية، تتميز بأنها قابلة للتغاير والتمايز والتشابك، وأنها محصلة لعوامل متداخلة متفاعلة... وموضوعيتها لا تتنافى مع الضرورة الموضوعية... فالضرورة الموضوعية ليست تحديدا ميكانيكيا، أو قابلية للرياضة الأقليدية، وإنما هى دورها ما يتميز به الواقع المادى من عليه عوامله مجالية» (١٠).

بل إنه يتشبه بقيمة المصادفة حتى عندما يخوض مؤخرا- وبعد أن أصبح ماركسيا غريقا- عوالم النقد الأدبى لروايات نجيب محفوظ... «لأول مرة فيما أعتقد يعترف نجيب محفوظ بالمصادفة اعترافا

جهريا باعتبارها عاملا أساسيا في بناء مصائر أبطاله، وذلك على لسان كمال عندما يقول في «قصر الشوق»: «المصادفة هي وحدها التي عرفت بحقيقة ذلك الرجل. والمصادفة هي التي لعبت في حياتك أخطر الأدوار». ومن الواضح أن المصادفة التي يقصدها نجيب محفوظ هنا على لسان كمال هي الوقائع الموضوعية التي لا يدخل الفرد في تدبيرها وتخطيطها ولكنها تدخل في تشكيل حياته وعلاقاته بالآخرين و.. «المصادفة بهذا المعنى لا تعد خلخلة في البناء الفني لروايته، وإنما هي عنصر من عناصر البناء نفسه سواء من الناحية المعمارية الشكلية أو من الناحية الفكرية» (١١).

هكذا تكشف عالم محمود العالم.

فهو إذ يعمل العقل والفكر ويقرر الانتقال من موقف لآخر، ينتقل محملا بالقديم محاولا لباسه ثيابا جديدة تتلاءم مع الموقف الجديد. هكذا فعل بفلسفة المصادفة، وهكذا فعل بالتراث إذ تعلق بالجديد.. وهكذا فعل عندما التقى بماركسيته الحازمة مع الفكر الناصري في إطار التنظيم الطليعي، أو حتى قبل ذلك.

ولعله فيصح عن ذلك صريحا: «لكن حياتنا احتقالا دائما بالجديد ونبضا متصلا بالجديد، ولن يعنى هذا أبدا انفصالا عن تراث، أو انقطاعا عن تاريخ، ذلك لأن الجديد هو بحق روح كل تراث، وروح كل تاريخ، بل الجديد هو روح الحياة نفسها، وسر شجرتها الدائمة الاخضرار والنضارة» (١٢) وهو إذ يقترب من «السياسة» يأتي مغلفا بالفلسف، بل ومتمخذا لنفسه مبررات فلسفة ربما ليبرر لها ما فعل بها..

«قدما قال الفيلسوف الروماني: الفضيلة هي فن إسعاد الذات بالعمل على إسعاد الغير، وجديثا تقول الحكمة النابغة من حياة الثوار جميعا: إنك لن تستطيع أن تغير ذاتك، وأن تجدها إلا بالعمل على تغيير الحياة وتجديدها في مجتمعك وفي عصرك» (١٣) وأيضا.. «الغربة الحقيقية عن النفس هي الالتصاق بالنفس عن الناس. والوجود الحقيقي للنفس هو الرحلة إلى الناس بهم ولهم.. ثم «لم يعد العصر الذهبي للإنسان ما ضيا قديما بل أصبح حلما نسعى به إلى التحقيق، أصبح رسالة.. ومعركة معا» (١٤)

ومضى الفيلسوف في طريقه.. داس على الشوك الشائك.. ارتدى ثياب المناضل، قاتل من أجل العصر الذهبي للإنسان.. الحلم الذي أصبح رسالة ومعركة معا.

ولكن كيف يمكن لهذا المتمرد.. الفيلسوف.. الذي ألى على نفسه أن يخضع كل شيء للعقل، المثقف المتعدد المجالات، الناقد الأدبي الذي اعتاد على النقد والانتقاد، أن ينقاد إلى مواقف وآراء وقرارات صادرة من تنظيم ماركسي صغير- صغير حتى بالنسبة للمنظمات الأخرى التي كانت هي

أيضا صفيحة - اسمه «ثورة الحزب الشيوعي المصري»؟

لقد حاول وببساطة - وكما اعتاد دائما - أن يغلف جديدة بقديمة، أو قديمة بجديدة، وأن يصوغ القديم والجديد معا في جدلية متفاعلة دوما.

فالدعوة التي يدعو إليها «ليست ببساطة إلا دعوة إلى تنمية الثقافة الثورية العربية باعتبارها امتداداً وتطويراً لأشرف ما في تراثنا القومي العريق، وإلى التعجيل بثورة ثقافية جذرية، تعمق قدرة التحرير والاشتراكية والوحدة القومية، وتعيد بناء الإنسان العربي بناء حضارياً جديداً غير منقطع عن أشرف ما في تراثه القديم، غير معزول عن حقائق مجتمعه المصري».

ولعله كان يحاول أن يقتنع نفسه إذ يخضعها بكل طموحاتها للالتزام الحزبي والفكرى والمذهبي: إذ يواصل قائلا: «إن القول بالدالة الموضوعية والاجتماعية للأدب أو للثقافة عامة لا ينفي ذاتيته، ولا يحد من إبداعه، ولا يخنق جمالياته، وإن القول بالالتزام ليس أمراً بالإلزام، أو حجباً على الحرية، وإنما هو استبصار - إنسانيته الثقافة ووعي بأصالتها الثورية».

بل هو يصد نفسه صدا عن أية محاولة للتمرد ويحذرهما ويقسوه قائلا: «على أن أدرك أن الصراع حول هذه المفاهيم لن يتوقف أبداً، ذلك أنه يعبر عن صراع أعمق هو الصراع الطبقي الذي تدور أخطر معاركه في مجال الفكر، في مجال الأدب، في مجال الفن، في مجال الثقافة العامة» (١٥).

أرايت كيف حاول أن يروض نفسه، بل وكيف روضها فعلاً... فالصراع طبقى... ومن يقف ضد فكرة الطبقة العاملة، يكون (٠٠) بل لعله كان يبرر لنفسه أو يعزبها أوهما معا إذ يقول: «أين مأساة الفنان إذن في المجتمع الرأسمالي؟ في الفردية وفي الحرية نفسها. حقا أن المجتمع الرأسمالي يدعو إلى الحرية، ولكنه في الوقت نفسه يمارس حريته في تجارة الرقيق واستغلال العمال. حقا أنه يطلق العنان للفردية، لكنه يمزق الشخصية الإنسانية ويحطم الفردية، بما يفرضه من أنظمة تقوم على التخصيص الضيق، وبما يسود علاقاته من تنافس حاد ولا رحمة فيه، ولا مراعاة لإنسانية الإنسان... ولم ينج الفنان من هذا المصير نفسه بل أصبح الفنان منتجاً لسلعته، وأصبح بدوره يخضع لقوانين المنافسة الرأسمالية، وراح يعاني الإحساس بالغربة» (١٦).

وفي إطار هذا التنظيم الضيق الحدود ومن خلاله بدأ يتطلع إلى الماركسيين الآخرين متحدثاً مع نفسه ومع غيره عن ضرورة التوحد معهم. ولعله كرر لنفسه ولرفاقه وأكثر من مرة المثل العربي القائل: يتصارع الإخوان وهما مثل ركبتي بعير تفتان معا وتقعان معا».

وربما وجد نفسه هنا أيضاً تبريراً ذا طابع فلسفى رغم أن المصلحة السياسية كانت واضحة ولا تحتاج إلى تبرير... ويقول: «نحن لن نعرف حقيقة الأشياء بطول التصاقنا بها. ولن نعرف حقيقة

أنفسنا بطول إغراقنا فيها واستغلاقنا عليها، وسبيلنا الوحيد للرحلة داخل الأشياء وداخل أنفسنا هي الرحلة إلى الخارج.. خارج الأشياء، وخارج أنفسنا، بالنظرة الشاملة والتأمل المقارن، ولخبرة المتحركة ثم.. «ينفتح وجودك على الآخرين وللآخرين، ينفتح وجودك على الناس وللناس.. هذه الرحلة هي سبيل كل المعرفة الآخرين فحسب، بل هي سبيلك الوحيد لمعرفة نفسك» (١٧)

وفي ١٩٥٤ كان أغلب الشيوعيين - قيادة وقواعد- في السجون والمعقولات، وكانوا يعانون من وطأة انقسامات وتشردم، ويشاقون إلى ما يوحدهم، ومن يوحدهم، وأقاموا في سجن مصر ثم في سجن القناطر (بعد انتقالهم إليه) لجنة للوحدة . ناقشت . حاورت، اتفقت . اختلطت، ثم توصلت إلى تفاهم عام، لكن ما قيمة أن يتفق السجناء، بينما الطلقاء على حالهم؟

لكن اللحظة الحسن (وربما المصادفة بمنطق محمود العالم) جعل في الخارج على رأس تنظيم حدثو شهادي عطية الشافعي، وعلى رأس تنظيم النواه محمود العالم، والتقى الشبان لعلهما تناقشا في الفلسفة والثقافة بأكثر مما تناقشا في الخلافات الصغيرة، وحملا على عاتقهما عبء التوحيد الفعلي.. وتفيذ هذه الثقافات الحاملة التي تمت في زنازين سجن القناطر.

وإذا كان شهادي قد فعلها متجاوبا مع إجماع تنظيمه (حدثو) فقد فعلها محمود العالم متحديا رأي قائد ومؤسس تنظيمه (النواه).. لكنه فعلها مسطرا لنفسه عملا إيجابيا، ودورا حاسما فيما بعد. وتأسس الحزب الشيوعي المصري الموحد، وتواصل توحيد الشيوعيين ولعب محمود العالم دوراً مهماً في ذلك، واكتسب في ذلك بمرونة عالية، وقدرة على إيجاد المشترك الذي يستحث الجميع على التوحد، وحقق في ذلك ما أراد.

وأصبح واحداً من أبرز قيادة الحزب الشيوعي المصري، الذي لم يعد بحاجة إلى أن يضيف إلى اسمه صفة الموحد أو المتحد فقط أصبح «الوحيد» دونما حاجة إلى الوصف بذلك، وفي هذه الأيام تغلب السياسي على كل ما عداه وانزوت الفلسفة لتفسح مجالاً للسياسي التقدير حماساً وإن بقيت كل الكتابات والأفكار مغموسة بالعطر الفلسفي.

وكان المطلوب في هذا الوقت (١٩٥٥-١٩٥٨) البحث عن صيغة يمكن أن توفق بين تأييد عبد الناصر الزعيم والقائد لمعركة العداء للاستعمار والصهيونية والرجعية، وبين التمسك بالواقف المخالفة لرأي زعيم لا يعرف ولا يقبل الاختلاف، ونجح محمود العالم أكثر من غيره في إيجاد صياغات متوازنة، لتوازنات كانت- على الأقل من الناحية النظرية - صعبة التحقق.

وفي هذه الأيام كانت «الناصرية» تندفع بكامل قواها باتجاه «القومية العربية» كفكرة وسياسة وكمرصير، وتوقف الماركسيون حائرين، فالماركسية تمتلك مفهوماً محدداً للقومية يقول بأن السوق

الاقتصادى المشترك هو الأساس فى دعوة القومية. ولا سوق غربى مشترك. إذن لا قومية عربية . ويتحتم البحث عن نقطة توازن.

فالشيوعيون يرون أمامهم جماهير عربية هائلة تندفع تحت رايات القومية . بينما أفكارهم تقف حاجزا بينهم وبينها . ويكلف المكتب السياسى للحزب الرفيق فريد (محمود العالم) بإعداد تقرير عن الموقف من القومية العربية . وكما اعتاد أيام الشباب تزامن مع عبد العظيم أنيس - الرفيق سيد فى إعداد تقرير حاول أن يجدا فيه مخرجا .

١ - أن القومية العربية هى حصيلة تاريخ مشترك لجماعة من إناس عاشوا وتالفوا وناضلوا معا مئات السنين.

٢ - القومية العربية لها لغتها الواحدة التى تحمل تراثها، وخلاصة خبراتها التاريخية .

٣ - القومية العربية تشترك فى رقعة واحدة من الأرض مهما اختلفت وتعددت مظاهرها الجغرافية.

٤ - القومية العربية لا تشترك فى حياة اقتصادية واحدة (هنا يكون الجرح الماركسى موجعا) لكن هذه المشكلة ليست عائقا أمام وجود القومية العربية لأنه من الواضح أن هذه الحقيقة مرتبطة تماما بأن دولا استعمارية سيطرت على مقدرات وإمكانات وثروات أجزاء من الوطن العربى . ولقد كانت السوق العربية المشتركة موجودة فى الماضى قبل الاحتلال الغربى بشكل أو بآخر، وعمل الاستعمار على تحطيم هذه السوق بوعى، والقضاء على تكامل الإنتاج فى الوطن العربى، ومع ذلك فأسس التكامل فى الإنتاج ما تزال قائمة، وإن متناثرة تقوم بينها الحدود المفتعلة وفى محاولة للتغلب على رفض الفكرة القومية يواصل التقرير «ومهما كانت الفوارق السطحية التى تبدولنا هنا فى مصر مقنعة للبعض منا بأننا فى نهاية الأمر مختلفون نفسيا عن بقية العرب إلا أن هذه النظرة ليست إلا بقايا الانعزالية فى مصر إزاء القومية العربية» ثم محاولة أخرى للإغراء «أن القومية العربية فى جوهرها حركة شعبية نضالية معادية للاستعمار. فالاستعمار هو الذى أقام الحدود والحواجز فى وجه هذه القومية . . وهى بالضرورة حركة تقدمية من الناحية الاجتماعية» (١٨)

وبرغم هذا الجهد من جانب الشيوعيين فى التوافق مع عبد الناصر . . إلا أن مبدأ الاختلاف لم يكن مقبولا خاصة أنه لمس الجرح الناصرى الحساس - «الديمقراطية» وبدأت نذر الصدام من جديد فى نهايات عام ١٩٥٨.

ولأن محمود العالم كان واحداً من أبرز القادة فقد جرت المحاولة الأخيرة للتطويع معه . ودعى لمقابلة أنور السادات (نائب الرئيس والأمين العام للاتحاد القومى): «تمت المقابلة من خلال

د. يوسف إدريس بينى ممثلاً للمكتب السياسى للحزب، وبين أنور السادات فى منزله بالهرم فى أكتوبر ١٩٥٨، استمرت المواجهة من العاشرة مساء حتى الرابعة صباحاً، وكانت جادة وجافة، دعا فيها أنور السادات إلى حل الحزب ودخول الاتحاد القومى كأفراد، وقلت له إننا على استعداد للتعاون بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى محتفظين بمنبرنا المستقل. . . وبعدها بيومين تم اعتقال عدد محدود من الرفاق فطلبت مقابلة السادات ولكنه لم يقابلنى» (١٩)

وفى أول إشراقات عام ١٩٥٩ يطرق الجديد الحديد. . . ويعتقل مئات ثم آلاف من الشيوعيين ويكون محمود العالم معهم هذه المرة، وتكون محنة لا مجال للحديث عنها هنا تقبلها الشيوعيون صامدين، لن نتحدث عن السجن والتعذيب والحاكمات العسكرية فقط سنورد أبياتاً من شعر قالها محمود العالم.

ما أكثر ما سقط رفيق

ما ارتد رفيق

ما انسد طريق

ما اتقد حريق

وانطفأ بریق

والأغنية مازالت تمضى، تصعد، تمتد

تبرق ترعد

فى قلب الليل المتمد» (٢٠)

ويمتد الليل حتى إبريل ١٩٦٤

ولعله من الضرورى الآن . . أن نتوقف لتحدث عن أمرين أساسيين يشكلان جزءاً مهماً من ملامح

صورة السياسى . . فى محمود العالم،

- الموقف من التجربة السوفيتية .

- الموقف من التجربة الناصرية حال تحالفه معها.

وفيما يتعلق بالتجربة السوفيتية كان محمود العالم متمسكاً بما كان الجميع يعتقد أنه الثوابت

الثابتة التى لا تكون الماركسية بدونها .

«أن الماركسية تؤكد منذ البداية أن الديمقراطية ليست مفهوماً متعالياً . فليس ثمة ما يسمى

بالديمقراطية المطلقة، أو بمجرد الديمقراطية . فكل ديمقراطية هى ديمقراطية طبقة من الطبقات أو

مجموعة من الطبقات المتحالفة . وكل ديمقراطية هي بالضرورة ذات طابع مزدوج، أنها ديمقراطية لهذه الطبقة أو تلك الطبقات، وهي في الوقت نفسه دكتاتورية ضد طبقة أو طبقات أخرى» (٢١)

هذا عن الديمقراطية، فماذا عن مسألة الحزب الواحد؟ «الحقيقة أن الحزب الواحد المسيطر في الاتحاد السوفيتي لم يكن جوهر التطبيق الاشتراكي، ولم يكن اختيارا متعسفا من جانب البعض، بل كان ضرورة أملت لها المواقف المعادية للأحزاب البرجوازية الصغيرة في مواجهة الثورة السوفيتية . أن الثورة الاشتراكية تحتم الحزب الطليعي الذي يمثل الطبقة العامة فكراً ومصصلحة، والذي يقودها لتحقيق أهدافها التاريخية، ولكن هذا لا يتناقض مع إمكان التحالف مع أحزاب أخرى لتحقيق هذه الأهداف . والحزب الواحد في التجربة السوفيتية كان ضرورة موضوعية خاصة بهذه التجربة» (٢٢) ولعلنا نحن الماركسيين كنا نعجب أيما إعجاب به وهو يؤكد «إن إنسانا جديدا ينشأ في البلاد الاشتراكية لا على أخلاق الصدق والحب والأمانة والعمل والحرية وغيرها من القيم التقليدية فحسب، بل ينشأ كذلك عليك. راهية العدوان والاستغلال العنصري والجنسي والطبقي، وينشأ على محبة السلام والمساواة والإخاء البشري، أن مجال القيم الأخلاقية يتسع ويتعمق في التجربة الاشتراكية» (٢٣)

ولعلنا أعجبنا بتبريره الأديب الصنعة والسياسة لسور برلين: أحسست به جداراً زجاجياً يحمي باقية من الزهور . يحمي الرابطة الإنسانية التي لفحني دفؤها» (٢٤)

وحتى عندما يلتقي بفتاة موسكوفية تقدم نفسها له قائلة : أنا مسافرة بلا حقائق أيديولوجية، أعيش في هذا المجتمع دون أن أنخرط في عقيدته . . وعندما تنتهك على هذا التعلق الصوفي الصارخ بلينين، يعلق هو قائلاً «لا أعرف، قد تكون هناك بعض مغالاة مظهرية في الاحتفاء والاحتفال بلينين، على أن لينين ليس مجرد شخص . وإنما هو فكر» (٢٥)

ومحمود العالم لم يستمتع فقط بمواقف كهذه، لكنه استمتع أيضاً برفضه الحاد للمجتمع الرأسمالي . . فعندما يزور أوروبا الغربية يقول «وقد يغلب على هذه الرحلة إرادة الحكم والتقييم، بل والمحكمة أحياناً، أكثر مما يغلب عليها الوصف المحايد والتلقي السلبي، بل اعترف صراحة أنها رحلة تتحرك من موقف ومن رؤية اعترف أنها تتميز بعدم الحياد، تتميز بالانحياز، وأنا أو من بأنه لا شيء محايد» (٢٦)

لكنه لم ينظر أبداً للماركسية باعتبارها شيئاً وافداً . «الماركسية ليست فكراً دخيلاً علينا، أو مجرد زى عصري مستورد للتباهي الفكري أو المزايدة الثورية، أنها في الحقيقة امتداد خلاق لأشرف ما في تراثنا العربي الإسلامي من قيم علمية تجد إرهاباتها الفكرية الأولى عند ابن خلدون وابن

القيم وجابر بن حيان وابن رشد وعشرات غيرهم. كما تجد إرهاباتها النضالية الأولى في كثير من الحركات التقدمية الجماهيرية في تاريخ أمتنا العربية، والماركسية كذلك هي خلاصة فكرية لنضال البشرية كلها من أجل الحرية والرخاء والسعادة» (٢٧)

ومن هنا كان تمسكه بالدفاع عنها تمسكا بالدفاع عن تراث عربي أصيل، وعن البشرية ككل. وهو أيضا ينظر إليها - ومنذ الزمان القديم - نظرة عقلانية علمية «الماركسية ليست وضفة جاهزة نهائية، بل هي منهج جدلي خلاق متجدد ملتحم بحركة الجماهير البشرية في واقعها العام والخاص، في واقعها الاجتماعي والطبيعي» (٢٨)

وهو أبدا لم يخدع نفسه أو يخدعنا إزاء واقع الماركسيين العرب. «لست أنكر أن الماركسية في التطبيق العربي خلال سنوات طويلة قد تورطت في كثير من الأخطاء، ولعل المصدر الرئيسي لهذه الأخطاء هو استخدامها كقوالب جامدة، جاهزة، ونقل بعض خبراتها التطبيقية نقلا آليا، خرجا عن حقيقتها كمنهج للدراسة العينية المحددة، للواقع العيني المحدد، واستلهم هذه الدراسة واختبارها وتنميتها بالنضال الجماهيري» ثم «والغريب أنه برغم الرحلة الطويلة التي قطعتها الماركسية في حياة تاريخنا العربي الحديث لا نكاد نجد دراسة ماركسية شاملة معمقة لواقعنا الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي. ما أكثر التحليلات المرحلية التي تتخذ طابع الاستراتيجية البعيدة دون سند من تحليل علمي تفصيلي دقيق شامل، وما أكثر ما يطنى على كثير من التحليلات الماركسية طابع التامل التجريدي، لا طابع الدراسة العينية الدقيقة. بل ما أكثر من استلهموا بعض نصوص أو فصول من الماركسية ليجعلوا منها نكاة لسلوك مغامر أو فوضوي، ولعلني أشير بهذا بوجه خاص إلى بعض قادة فصائل المقاومة الفلسطينية وبعض مفكرها وكتابها» (٢٩)

فقط نتذكر أن هذه الكلمات كتبت عام ١٩٧٢.

لكن محمود العالم لم يكن راضيا عما يجري، بل لعله كان يستشعر الزلزال قبل أن يقع بزمن طويل.

ولنفرد معا بعض أسطر من هذا التنبؤ الحزين الذي سبقنا إليه جميعا. في عام ١٩٦٥ «لا شيء أصلي من أجله مثلما انتطع وأصلى لروح الثورة، روح الثورة في الإنسان، روح الثورة في العصر، روح الثورة في العالم أجمع.

إن رايات الحق والفضيلة والتقدم تكاد تتمزق حزينة بين الأيدي الصديقة، قبل أن تتمزق بين الأيدي الباغضة الكارهة.

أن روح الثورة في الأدب، في الفن، في الفكر، في الحياة كلها تتلوى تحت رماد متراكم.

لا أقول أن روح الثورة في العالم تختصر، ولكن أحس أن روح الثورة في العالم مشتتة، مفتتة، ضائعة، حزينة.

ثم يضي ليعرف على ذات الوتر الحزين «أغلب ما تقرأ من كتب، أكثر من تقابل من أصدقاء، من هذا الركن القصي في العالم، أو هذا الركن القريب، تطل منهم روح الانتظار، والترقب، والغربة، إن لم تطل منهم روح اليأس من الثورة، روح العكوف على العابر الجزئي من اهتمامات الحياة اليومية». وقد تحققت الأحلام ولكنها عندما تحققت اصطبغت بلون التراب الداكن، ولم يعد أصحابها يتحدثون بلغة الحلم والبطولة، وإنما بلغة الأرقام والتجارة، بل اختلف الحالمون الثوار وشبهروا الأسطحة في وجه بعضهم البعض. «واحسرتاه» (٣٠).

ثم نأتى إلى تجربته مع النظام الناصري، الأفراج، حل الحزب، الانضمام الجماعي أو شبه الجماعي للاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي. كانت هذه جميعا سمات مشتركة بين الجميع تقريبا. لكن محمود العالم وصل إلى قمة التنظيم الطليعي الذي كان واحدا من أهم أدوات الحكم. «فيما تسرب الآخرون ملأ، أو أبعدوا استثقلا لنظم، أو استخففا بشأنهم».

ومن هنا تكون تجربة محمود العالم في التحالف مع الناصريين تجربة فردية أو انفرادية. ولقد جر عليه ذلك كثيرا من الملاحظات وربما التقولات، لكن ما كان يحميه أنه كان متسقا بل ومنفذا للخط العام الذي اختطته الحركة الشيوعية لنفسها في ذلك الحين، وأن صعوده يعتبر تميزا. «ليس تحيزا للناصرية».

لكن محمود العالم الخارج لتوه من سجن طويل، كان ككل الشيوعيين منبهرا بما يجري حوله. فعبد الناصر في قمة الصعود السياسي والجهاميري، والميثاق الوطني اعتبر من جانب الكثيرين وثيقة تقدمية تتحاز إلى الاشتراكية العلمية.

وجسد محمود العالم انهياره متحدثا عن الميثاق «بهذا المعنى يصبح الميثاق ظاهرة تاريخية جديدة، هي حصيلة الواقع الثوري العربي، وخلاصة خبراته الناضجة «ثم» نجد فيه تحليلا علميا رصينا للثورة العربية، والعوامل المتصارعة داخلها، واستخلاصا للدروس الموضوعية من نكساتها وانتصاراتها، ثم نجد ارتفاعا بمفهومها لديمقراطية إلى مستوى جديد من الواقعية والموضوعية يخلصها من الضباب الليبرالي الشكلي، ويجعلها تعبيرا صادقا عن الواقع الاجتماعي، وأداة في يد الجماهير الشعبية من أجل السيطرة على هذا الواقع وتوجيهه لمصلحتنا «ثم» «وأكد أقول أن الميثاق تاريخ جديد للحياة، وتاريخ جديد للفكرة في بلادنا، بل في الوطن العربي كله» (٣١).



بل هو يقول إن «الديمقراطية فى الميثاق ليست واجبات دستورية فارغة وإنما هى حركة موضوعية تاريخية للجماهير تؤكد سيادتها، وتضع السلطة كلها فى يدها، وتكرسها لتحقيق أهدافها، إنها ديمقراطية اجتماعية سياسية، وديمقراطية فكرية كذلك» (٣٢)

إن ما رفض عام ١٩٥٨ وكان سببا للسجن الطويل يقبل الآن، وتقبل معه حتى فكرة الحزب الواحد.. فالتعددية الحزبية التى يأخذ بها المجتمع الرأسمالى «قد لا تصلح تعبيراً عن الحرية فى مجتمع اشتراكى، ذابت فيه الطبقات إلى شعب عامل موحد الإرادة والمصلحة أو فى طريقه إلى هذا. بل قد تكون الدعوة إلى تعدد الأحزاب وتنظيم المعارضة دعوة فى الحقيقة إلى إعادة إحياء الطبقات المصفاة وتسليحها تسليحا تنظيميا وسياسيا، تمهيدا لحياتها اقتصاديا. وهكذا تصبح هذه الدعوة دعوة الثورة المضادة، دعوة مناقضة للحرية» (٣٣).

ولعل من حق محمود العالم علينا أن نقرر أن هذه القناعات كانت قناعات المناخ العام للماركسيين المصريين لكنه مثل عدد قليل من القادة كتب فاكستب القدرة على أن يضع أفكاره على محك الانتقاد عندما أن أوانه.

لكن حماس محمود العالم للتجربة الناصرية دفعه للتصادم مع بعض أصدقاء الأمس.. فكانت واقعة «الفتى مهران» وعبدالرحمن الشرقاوى. فإذا كانت المسرحية تتألق على خشبة المسرح، وجه محمود العالم نقدا لازعا للإحياءات والرمز. فالمسرحية تنتقد وبشدة إرسال قوات مصرية لليمن.. وتنتقد أيضا من قرروا حل الحزب والانضمام للاتحاد الاشتراكى رغم أن الشرقاوى نفسه كان قد انسحب من أى عمل ماركسى أثناء وجود رفاقه فى السجن.. وانضم هو نفسه للاتحاد الاشتراكى.

ويتوقف تحديدا أمام الانتقاد لحل مجموعات الفتوة (أى الحزب). والانضمام إلى الحاكم. فيشعر وكأن الكلمات موجهة ضده وضد رفاقه فيكتب: «أن المسرحية تغمر وتلمز بهؤلاء الذين يصفون جماعات الفتوة ليندمجوا مع جيش الأمير، والمسرحية بهذا توحى بعض الإحياءات التى تبذر بالتشكك والريبة على اللقاء الثورى الذى يتم فى بلادنا بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية. وهو لقاء ثورى جاد تحت راية المبادئ لا يفضى إلى تصفية الثوار، بل إلى توحيد لحركة الثورة كلها» (٣٤)

.. وعندما يحتج عليه الكثير من رفاق الأمس، ليس لأن فهمه للرمز كان خاطئا، وإنما لأن الرمز يأتى فى ظل بطش بأى خصوم، ولأن جهاز الحكم لا يغفر ولا يتقبل الغفران، الأمر الذى أفرغ الشرقاوى فزعا منحه تعاطف الكثيرين.. فإنه يرد عليهم بمقال حاسم «الصدق فوق الصدقات»

ويسأل ويجيب:

«هل ندمت على ما كتبت... لا

هل أدركت خطأ فيما قلت... لا» (٣٥)

لكنه هو نفسه يشعر بالمازق، فهو فى قمة التنظيم الطليعى، وهو يتولى مسئوليات مهمة، ومع ذلك لا يستطيع أن يقول ما يريد، أو حتى بعض ما يريد فهو إذ يكتب مقالاً ينتقد فيه ويشدة الاتحاد الاشتراكى تصادفه أخبار اليوم رغم موقعه المهم... فيلجأ إلى الشعر... ليقول رمزا بعضا مما يؤرق ضميره الثورى،

«زشر أن جدار الصمت بقلبي ينهار

لكن لا أعرف كيف أقول

يا قلبى البائس لا تحفل

يا قلبى العانس لا تجفل

لا تأبه بهموم الشمس

همك أكبر

خض وتفجر

وتجبر

لا تأبه بالنجم اللامح خذلك نجومك يا ملاح

سر وأرفع رايتك السوداء

وأرفع مجدافك للأتواء

قد أصبح ملاحك قرصان

افتقد النجمة والشاطن» (٣٦)

ترى من هو القرصان هنا؟

وهو يعزى نفسه أو يعذبها، إذ يصب الغضب الفاضب على الشعارات الرنانة المتعالية فى الزمن

الناصرى...

يا ولى من تعبير يتعالى

لكن لا يحسن أن يتجسد أفعالا

لا يمكن أن يمسح فى الليل دموعا

لا يملك أن يطعم طفلا يتضور جوعا

لا يملك أن يرفع رأساً يتمرغ في الأحوال

لا يملك أن ينسج رغبة

فردوس محبة

للمشتاقين، المحرومين، المقهورين .

لا يملك أن يملك

لا يملك أن يتحرك ويحرك» (٣٧)

.. وهو يستشعر الغربة وسط هؤلاء الغرباء، ويحن حيننا موجعا لحزبه القديم ورفاقه القدامى

«لكن يا ملكوت الصمت

لا أملك أن أركب للشمس

لا أملك أن أركب

أنا أمشي في ملكوتك وحدي

أتمنى .. أتأمل

أحلم .. أتكلم

لكني لا أملك

لا أملك أن أملك

ذلك أنى وحدي»

ويأتى ١٥ مايو، بما حمله من تداعيات ويكتب: «أن الأنظمة التقدمية العربية لم تعد تلهم الوجدان العربي- كما كانت تلهم من قبل- نموذجاً جديداً لمجتمع عربي، لقد خفت بريق التطبيقات الاشتراكية سواء من الناحية الاقتصادية أو السياسية، أو الناحية الديمقراطية، فلم تستطع حتى اليوم أن تقود معركة التحرير الوطني للأرض العربية المحتلة قيادة متصاعدة مظفرة، وأن تواجه الاحتلال الإسرائيلي بحماس واقتدار، لم تستطع أن تحقق تنمية اقتصادية معجلة تقيم بها أساساً للتغيير الاقتصادي الجذري، وتقضي بها على التخلف الاجتماعي، ولم تستطع أن تحقق تنمية ديمقراطية تتيح للجماهير مشاركة ايجابية فعالة في التغيير والتنوير الاجتماعي» (٣٨) لكن نصيبه من ١٥ مايو يكون شديد القسوة . يسجن، يحاكم بتهمة الخيانة العظمى، يفصل من عمله، لكنه يواصل .. ينطلق إلى باريس لتواصل معارك الدفاع عن الديمقراطية، وعروية مصر.

ومع انحدار التجربة الساداتية يتجدد شباب الفيلسوف، وتعود أزهار الثورى للتفتح،
وينطلق محمود أمين العالم من جديد، وكأنه لم يزل بعد شابا ليخوض تجربة الثورة المتجددة ..
والفعل الثورى المتجدد.

الهوامش

- (١) محمود أمين العالم - مقال - التكوين مجلة الهلال - مارس ١٩٩٣.
- (٢) المرجع السابق.
- (٣) المرجع السابق
- (٤) محمود أمين العالم - مقال - الهلال - مايو ١٩٩٣.
- (٥) محمود العالم - حوار - أدب ونقد - أكتوبر ١٩٩٢.
- (٦) الهلال - مايو ١٩٩٣ - المرجع السابق.
- (٧) محمود أمين العالم - أغنية الإنسان - ديوان شعر - كتاب الجمهورية - ابريل ١٩٧٠.
- (٨) محمود أمين العالم - فلسفة المصادفة - دار المعارف (د.ت) يلاحظ أن التمهيد الذى يسبق
المقال مؤرخ ١٩٦٩.
- (٩) المرجع السابق.
- (١٠) المرجع السابق - ص ٣١٨.
- (١١) محمود أمين العالم - تأملات فى عالم نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر -
(١٩٧) ص ٦٦.
- (١٢) محمود أمين العالم - الرحلة إلى الآخرين - كتاب روز اليوسف (١٩٧٤) ص ١٩.
- (١٣) المرجع السابق ص ٧.
- (١٤) المرجع السابق ص ١٣.
- (١٥) محمود أمين العالم - الثقافة والثورة - دار الآداب، بيروت - ١٩٧٠ ص ٧.
- (١٦) المرجع السابق - ص ٣١٦.
- (١٧) محمود أمين العالم - الرحلة إلى الآخرين - المرجع السابق ص ٦.
- (١٨) مفهوم القومية العربية بقلم الرفيقين فريد وسيد مطبوع بالرونيو مكتوب على الآلة الكاتبة
مزيل باسم الحزب الشيوعى المصرى (نسخة أصلية).

- (١٩) أحمد حمروش - شهر يوليو- المؤسسة العربية للنشر- بيروت- ١٩٧٧- محضر نقاش مع محمود أمين العالم ص ٤٥٥.
- (٢٠) محمود أمين العالم- أغنية الإنسان- المرجع السابق ص ١٣٨.
- (٢١) محمود أمين العالم- الديمقراطية والماركسية - مقال -الهلal-يونيو ١٩٦٥.
- (٢٢) محمود أمين العالم- ماركيز أو فلسفة الطريق المسدود- دار الآداب -بيروت - ١٩٧٢ - ص ١٠٣.
- (٢٣) المرجع السابق - ص ١١٩.
- (٢٤) محمود أمين العالم- البحث عن أوربا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ص ١٩٧٥ - ص ١١٥.
- (٢٥) المرجع السابق ص ١٤٧.
- (٢٦) المرجع السابق ص ٥.
- (٢٧) محمود أمين العالم - ماركيز- المرجع السابق- ص ١٦.
- (٢٨) المرجع السابق.
- (٢٩) المرجع السابق ص ١٥.
- (٣٠) محمود أمين العالم - مقال - المصور ٣١ ديسمبر ١٩٦٥.
- (٣١) محمود أمين العالم- معارك فكرية - دار الهلال ص ١٦٣.
- (٣٢) المرجع السابق ص ١٦٩.
- (٣٣) المرجع السابق ص ٢٠٩.
- (٣٤) محمود أمين العالم -مقال - المصور ٢١-١-١٩٦٦.
- (٣٥) محمود أمين العالم- الوجه والقناع- دار الآداب -بيروت - ١٩٧٣ ص ٢٨.
- (٣٦) محمود أمين العالم- أغنية الإنسان- المرجع السابق ص ٢٥.
- (٣٧) المرجع السابق ص ٣٣.
- (٣٨) محمود أمين العالم- ماركيز- المرجع السابق ص ١٨٠.

«فى الثقافة المصرية» وكتابة التأسيس

د محمد حافظ دياب

كيف السبيل إلى قراءة كاشفة لكتاب (فى الثقافة المصرية) بعد مضى أكثر من نصف قرن على ظهوره؟

ذلك أن أى حديث عنه الآن لا يمكن أن يكون مثيلاً لما قدم حوله قبلاً وهو ما نبّه إليه مؤلفاه (محمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس) حين عقّبا عليه عام ١٩٨٩ مذكرين أنه بمثابة تعبير نظرى عن واقع أدبى كان قائماً آنذاك (١).

على أننى قد أختلف تواضعهما إذا لم نغفل أن هذا العمل لم يتوقف عند مقارنة الشأن الأدبى بل مثل مسعى نقدياً اجتماعياً وسياسياً كذلك حين طال الثقافة المصرية فى مجملها والتعبير الأدبى إحدى صياغاتها إلى الدرجة التى يجوز معها القول أنه بدأ حال ظهوره كمحاولة لتصويب ورفد ما أطلق عليه «الأهداف الستة» لثورة يوليو ١٩٥٢ فى مجال الثقافة الذى أغفلته هذه الأهداف.

والأمر هنا يتعلق بنهج الذرائعية Pragmatism الذى اتخذته هذه الثورة بما أدى إلى عدم التفاتتها المبكر إلى الثقافة كأطار مرجعى وناقد يومية لتحقيق أهدافها بسبب من طبيعتها العسكرية التى انطلقت من النظرة إلى المواطن من موقع المتلقى لأهدافها ومن ثم ركن الاهتمام بالمسألة الثقافية على تخوم «العرمان».

السياق:

هى فرصة على كل حال أن نبأى باستراق النظر إلى هذا الكتاب عبر موضعه فى إطار سياقه الذى تميز بالكفاح الاجتماعى والتحرر الوطنى والافتتاح على الفكر الاشتراكى بما قد يسمح

باستبصار توجهاته.

وقد تلازم هذا السياق مع محاولة الولايات المتحدة وريثة النظام الرأسمالى العمل على الانتقال من السيطرة إلى الهيمنة أى التزحزح إلى شكل آخر «كفؤ» من الأيديولوجيا الاستعمارية التى تبرر عملية السيطرة وتطبيقها بتعبير أنطونيو جرامشي A.Gramsci (٢).

فعقب الحرب العالمية الثانية بدأت الولايات المتحدة بالتسلل إلى المنطقة العربية والتركيز على مجال الفعل الثقافى بواسطة إنشاء الجمعيات والإرساليات ومعاهد التعليم والدوريات والمؤسسات البحثية ودور النشر جنباً مع أفلام هوليوود وموسيقى الجاز والأطعمة المجمدة ومشروبات الكوكاكولا.

وعبر هذا التوجه ظهرت لدينا مجلة «المختار» ذات الحجم الصغير والتمن الرخيص والطباعة الجيدة ومثلت الترجمة العربية للدورية الأمريكية Readers Digest (الأكل المهضوم للقارئ) وصدرت عن دار أخبار اليوم ورد اسمها ضمن الدوريات التى ساعدت المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) على نشرها.

وقد لعبت هذه المجلة دوراً ملحوظاً فى تهميش وعن القارئ المصرى حيث بلغت النظر فى القيم التى روجت لها أمراً: أن النجاح مرهون بلعبة الحظ والمصادفة وأن العدل الاجتماعى معلق على أريحية السادة وكرم المستعدين للتربح والإحسان.

كذلك باشرت «مؤسسة فرانكلين» نشاطها منذ عام ١٩٥٣ فى مرحلة تنامى اليقظة القومية ومواجهة مصر لمحاولات الإحتواء وضمها إلى مناطق النفوذ (٣).

ويمكن استبانة هذا السياق بالأدق عبر الشان الأدبى مع تباين المواقف حول كيفية التعامل مع النص الأدبى الذى شهد ملاحظة ممتدة بين اتجاهين أساسيين: أولهما يتعلق برؤية هذا النص كنسق تعبيري مغلق وكوحدة من العلاقات والخصائص البلاغية المستقلة بذاتها بصرف النظر عن ارتباطها أو إيجائها بأية معطيات خارجها ومن ثم فإن تصديه لدراسة النص يتم عبر مستويات اللغوية والأسلوبية وحسب بهدف تحديد قيم ومعايير أدبية خالصة يسند إليها ما ينتهى به من أحكام عبر محتواها الأدبى أو طبقاً لما دعاه رومان جاكوبسون R.jakobson بالأدبية Litterarite والتى تركز على تعيين خصوصية النص الجمالية (٤).

واستتدت حجة أصحاب هذا الاتجاه من الشكلانيين والنيويين إلى خشية عدم الحفاظ على هذه الخصوصية حال توسل العلاقة بأية معطيات اجتماعية أو تاريخية قد يجد نفسه معها مبعداً إلى محيط «هامشي» يختلط فيه ما هو أدبى مع ظواهر من طبيعة أخرى.

ويجد هذا الاتجاه مرجعيته لدينا في كتابات الناقدة اللبنانية روز غريب باعتباره: «نقداً مبنياً على أصول الاستطائقي أو علم الجمال يعنى بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه» (٥).
وقريبا من هذا الاتجاه أو بالحرى على ضفافه برزت محاولة لاستيعاب منهج التحليل النفسي ومبادئ الفرويدية ركزت على علاقة النص بلا وعى المبدع ورغباته المكبوتة ومخاوفه وحالاته النفسية وعابنت النتاج الأدبي كمعرفة ذاتية لا واعية بما يشي بعدم خضوعه لغير المكونات الذاتية لشخصية المبدع ومن ثم إغفال انتماء هذا النتاج إلى تاريخية اجتماعية وإن زادت عليه في أحيان بالتعويل على شخصية هذا المبدع والتعريف ببيئته امتياحا من أفكار الناقد الفرنسي جوستاف لانسون J. Lanson. حول «الرجل وعمله» L'Homme et son Oeuvre التي نقلها أحمد ضيف منذ عشرينيات القرن الماضي.

أما الاتجاه الآخر فيتحرك نحو دراسة النص الأدبي باعتباره نسقا تعبيريا مفتوحا على مجمل الظروف التي تسهم في صوغ خصوصيته وهو ما يعنى تأكيد إمكانات فهمه لا بالاعتماد على منطق تطوره الداخلى وإنما برده إلى الشرط الاجتماعى الذى ظهر فيه خلال فترة تاريخية محددة.
وقد مثل هذا الاتجاه إحدى المسائل التي فرضت نفسها في تراث الدرس النقدي بدءا من نظرية المحاكاة الأفلاطونية وانتهاء بتطبيقات الواقعية الاشتراكية والواقعية السحرية وكلها طرحت العديد من القضايا من مثل علاقة الفكرى بالجمالى، وتشابك العوامل الفردية الذاتية مع الاجتماعية الموضوعية ونوعية العلاقة بين الوقائع الأدبية والأنساق الاجتماعية وتحليل المكونات البنائية والمضمونية للنص ومعرفة الدور الذى تلعبه استجابات المتلقين.

وترافق ازدهار هذا الاتجاه مع التطورات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها مصر أواسط القرن الماضي عبر حركة التحرر الوطنى من الاستعمار وبناء الدولة ووجد إشارات منذ الأربعينيات مع شعار سلامة موسى «الأدب للشعب» والنقد الأيديولوجى عند محمد مندور ودعوة لورس عوض «الأدب فى سبيل الحياة» وأعمال يحيى حقى ومفيد الشوباشى وإسماعيل أنعم وأنور المعداوى وإحسان عباس ومعهم أصحاب التيار الماركسى مثل رثيف خورى وعمر فاخورى وحسين مروة.

ولقد تبدو المحاولات التنظيرية والتطبيقية التي قدمها هؤلاء الكتاب قائمة على تفاصيل تعميمية بسبب من انتفاء الفهم الواعى لإطار هذا الاتجاه والتعامل معه كمنزل متعدد النوافذ - A many - Win - dowed House بتعبير الناقد الأمريكى مالكولم كاوى M. cowley وهو ما يتضح فى التركيب

على مضمون العمل الأدبي وخفضه إلى مجرد ظاهرة معرفية أو إغراء الاستسلام في إيراد وقائع ذاتية دون صياغة نسقية لشظاياها المتناثرة أو مجاورة الأيديولوجي بالاجتماعي والأدبي في التحليل وكان العلاقة بينها ليست جدلية (٦).

رهانات:

وإذا كان هذا هو حال السياق الذي ظهر فيه كتاب «في الثقافة المصرية» فماذا عن الرهانات التي قدمها؟

إن العالم وأنيس أعطيا في هذا العمل تجربتهما الأولى بما فيها من صدمة المفاجأة وعدم الألفة مع السائد حين طالب بل فرضا على قارئه أن يغير معهما دفعة واحدة قوانين التقليد ونواميسه فاندفعها بعناد إلى «لخبطة» أصول هذه القوانين وتغليب برهان الجدول والإمسك مباشرة بمقاصده، والمسألة في محصلتها ترتبط لدهما برفض التقاطب بين الصياغي والمضموني في الإبداع الأدبي والنظري والتطبيق في الدرس النقدي والأدبي والاجتماعي السياسي في الواقع المجتمعي والموضوعي والذاتي في الرؤية والوجود الفردي والعضوية الجماعية في الحياة.

على أن رهانات التأسيس في هذا العمل لا يمكن اختزال محصلتها عبر كلمات ناجزة فيما الحاجة تلح على استيضاح خطوطها الرئيسية:

أولها أن الرؤية الجدلية في أهابها الماركسي هي التي تشكل سنده وإسناده المرجعي، وأن إثراء تأصيلها مع عرضها على قضايا مصرية تخص الثقافة والفكر والنقد الأدبي والمجتمع لا التعامل معها كمقولات تامة تتولى ترتيب ضوابط وقيم هذه القضايا.

ولعل عدم إيراد العالم وأنيس لمفهوم «الواقعية الاشتراكية» الذي تم تكريسه في إطار المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ ويرغم نجاحاته النظرية والمنهجية يمثل أجدر شواهد هذا التأصيل وغالب الظن أنهما فعلا ذلك من أجل المساهمة في إغناء وتوسيع هذا المفهوم ومنحه مزيدا من المرونة وتنمية آليات القراءات المستنسخة أو الإسقاطية عليه وليس كما ذهب البعض تفاديا لغضب السلطة السياسية في مصر (٧).

وفي تقييمه لتطور الدرس النقدي عاد العالم وبعد مرور أربعة وثلاثين عاما على صدور كتاب «في الثقافة المصرية» ليؤكد أنه ورغم خفوق صوت المدرسة النقدية الجدلية فإنها «لا تزال تشكل أبرز الاتجاهات في النقد العربي المعاصر سواء من الناحية النظرية الخالصة أو التطبيقية» (٨).



وثانيها: وضع فعالية النقد الأدبي في أفق إشكالية أوسع تدخل في سياق سؤال التحرر الوطني بما يشي أن العمل لم يتوقف عند مجرد مقارنة الدرس النقدي بقدر ما امتد إلى التعرف على نجاعته في تجذير الوعي بقضايا ومشكلات مجتمعه وتشوفاته نحو التحرير والعدالة.

وثالثها: رفض النظر إلى الأدب كانعكاس مباشر للوقائع الاجتماعية بل كنجل معقد لها اعتبارا من أن «أدبيته وإداعيته لا تصدر عن مجرد هذا التعبير الاجتماعي وإنما عن نوعية التعبير أى عن كونه تعبيرا مشكلا مصاعغا تشكيلا وصياغة جمالية خاصة.. ليس ثمة انعكاس مباشر حتى في أشد أشكال أنماط الأدب تسجيلية ففي التعبير الأدبي عامة هناك دائما اختيار لزاوية رؤية وزاوية موقف وهناك تشكيل وصياغة لهذه الزاوية بل هناك كشف لما وراء الواقع الظاهر بل هناك إبداع خيالي صرف ورمزى خالص يعبر به الأديب عن موقفه من الواقع ورؤيته لما يدور فيه من صراعات. (٩).

ورابعها: التمرد على الفصل الزائف بين الشكل «اللغة، الأسلوب، العمار الفني» والمضمون «القيم، المعانى» والخروج بهما من تقاطبهما الجامد وهو ما أكدا عليه حين عاينا الصياغة أو الصورة أو الشكل: «كحركة متصلة في قلب العمل الأدبي نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطقاته وننتقل بها في داخله من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا غضويا حيا» (١٠).

وخامسها: تأكيد تمايز النقد الأدبي كفن عن الدراسة العلمية للأدب التي يمكن أن ترفد هذا النقد باستبصاراتها لكنها لا تحل مكانه وهو ما عبّر عنه بقولهما: «إننا نفرق بشكل واضح بين علم اجتماع الأدب والدلالة الاجتماعية للأدب في الممارسة النقدية التي نقول بها والتي نسعى إلى إبرازها في بنية العمل الأدبي نفسه كثمرة لصياغته الأدبية والفنية وليست كشيء يفرضه الناقد من الخارج» (١١).

مفاهيم:

على أن مقارنة هذه الرهانات تقتضى مساءلة القائمة المفاهيمية التي ترجمتها وشكلت عصب رؤيتها طالما المفهوم بحد ذاته لا ينحصر فقط في فاعليته النظرية أو في تطوره التعاقبي بل في إطار قواعد استعماله وقدرته التكوينية والتأطيرية العالية (١٢).

يمكن أن نتملح مفاهيم متعددة تطفو فوق سطح العمل «الثقافة المصرية، الواقعية الجديدة، النقد الجدلى، البطل الثوري، ديناميكية الرواية، واقعية لغة السرد، التقويم الفني» وإن جاز هنا الاكتفاء بالإشارة إلى أكثرها اشتغالا في متنه: وبدءا من العنوان تقف الثقافة في هذا العمل كمفهوم حاكم

خاصة أن غالب النظورات التي سلكتها مقاربتة قد خلّفت فرضيات وتصورات تجزئية هي: إما نخوية تعلقها فيما يطلق عليها «الثقافة الرفيعة» والمتمثلة في أنماط بعينها من الأدب والموسيقى والرقص والتشكيل قاصرة على الصفاة وإما ميتافيزيقية تعلقها في «المعانى القائمة في صدور العباد، المتصورة في أذهانهم والتطيلة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والعائدة عن فكرهم» بتعبير الجاحظ وهو ما يجعله خارج التناول وإما تجريدية تختزل الثقافة إلى قوام منعزل ونظام مغلق من معارف علمية وتقنية وآراء فلسفية وجمالية وسياسية وتمثلات جمعية وعقليات تملئ على الناس نمط وجودهم وسلوكهم معزولة عن حركتهم ومنفصلة قسرا عن معطيات علاقتها التاريخية وتسيجها المجتمعي وإما تقنية تتعامل معها بمثل ما عاينه أدمار موران E. morin كصناعة ومنتجات عبر مدخلات ومردودات ووسائط تقوم على ضبط القوى والأجساد وإخضاعها للمؤسسة وقوانين العرض والطب (١٣).

ودعضا لكل هذه الفرضيات والتصورات وفي محاولة للاقترب من تحقيق رؤية تركيبية لمسألة الثقافة ارتأى العالم معاينتها باعتبارها وعى إنتاج الذات المادية لمجتمعها والسيطرة عليه وتوجيهه أو بعبارة أخرى منظومة رمزية من معارف وآراء وتمثلات تتخلق وتقع باستمرار وامتياز حول هذا الإنتاج باعتباره الناظم الفعلي لآلياتها وتجلياً معقداً لخيارها الاجتماعي بما يحويه من تناقضات بنيته التحتية وصراع فئاته الاجتماعية.

وهنا يجوز القول أنه وضع المسألة في نطاقها الصحيح حين رصدها كانعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكل فئاته وطوائفه ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابهة وجهود مبدولة واتجاهات (١٤).

على أن فهمه لخصوصية الثقافة المصرية لم يتوقف فحسب على رصد ملامحها النوعية المستمدة من تاريخ مجتمعها بما قد يبعدها عن الفوائن العامة المشتركة التي تحكمها بل على أنها حركة المنطق الداخلي العميق لضروب فعل ونشاطات وممارسات وأهداف وتشوفات الجماعة المصرية في علاقتها بذاتها وبالأخر بما عني إبعاد النظر عن هذه الخصوصية كنتاج سكوتى محلى محض أو رؤيتها كتصور ناجز تحكمه وحدة ثابتة تمارس وظيفة رومانسية لخدمة هوية مطمئة ماحدا بحسين مررة في تقديمه للكتاب. إلى توضيح أن الدراسات التي تناولها في نقد الثقافة المصرية لم توضع - واقعا- لهذا الغرض وحده بل وضعت لتصلح أن تكون نقدا للثقافة في كل بلد من البلدان العربية (١٥).

ومع الثقافة يبرز مفهوم «النقد الجدلي» الذي تعامل معه الكتاب لا كمجرد تيار ضمن النقد الأدبي بل يمكن أن يتسع لتفنيد الانحياز الطبقي الغالب على الثقافة المصرية وقت صدوره بما تضمنه من

تجاهل وإغفال حقوق ومشاعر ومطامح الفئات المتدنية معيشيا ما يعنى عدم اقتصار هذا النقد الجدلى على مسعى الكشف عن قوانين التعبير الأدبى وتقنياته.

أما مفهوم «الواقعية» فيعد إشكالية محورية تنتظم هذا العمل فيما مثل سؤال الواقع والواقعية هاجسا مركزيا وعانى من فهم تبسيطى ساذج. ولدى أنيس فالواقعية هى كتابة الاحتمالات فى معاينة أو معاناة أو قراءة الواقع المعيش بما يوحي بمعالجة متنوعة وضروب للقراءة تنتج بالضرورة مستويات عدة لهذا الواقع وإمكانية خلاقة لإبداع متجدد حوله.

فالمسألة واتساقا مع ما يذهب إليه الناقد المجرى جورج لوكاش G.Lukacs تتعلق بالواقعية لا بوصفها فحسب نمطا وتشكيلا للعلاقات الخارجية أو رصدًا لمنعطفات التضاد والمفارقة وتعدد المصائر وتشابكها ولكن باعتبارها أيضا جمالية أى أسلوب نقل الرؤية وتقنياتها البلاغية بل وطبيعة الرؤية ذاتها (١٦).

وتأتى فى الأخير إلى مفهوم «البطل الثورى أو الإيجابى» المتسق مع الرؤية الواقعية السائدة فى الكتاب تلك التى تتحدد معالمها فى: الموقف الإيجابى والروح المتفائلة والنظرة الكلية المستوعبة للحدث الإنسانى فى مختلف أبعاده وحركيته والتصوير الفنى لا الفوتوغرافى للواقع. وتبدو تطبيقات هذا المفهوم جلية فى نقد ملامح شخصية على طه فى «فضيحة فى القاهرة» ومصر المهزومة الخاضعة فى «أهل الكهف» وانعزال شخصية إبراهيم لدى المازنى.

وفى الظن أن تكريس العالم وأنيس لهذا المفهوم صادر فى الأساس عن رصدهما لمواقف كتاب وأدباء تنكروا لقضية الصراع الطبقي وعبروا عن انحياز يتجاهل أو يتعارض مع مصالح الأغلبية من الفقراء.

ومع ذلك ورغم ذلك فقد رفضا أن تكون البطولة دائما بالمعنى الاجتماعى والسياسى الشريف: أو تقديم شخصيات روائية فى مستويات متقاربة من ناحية الاهتمام والتجربة بالنظر إلى أن «الاعتبارات السياسية والاجتماعية أمام الكتاب الأحرار تفرض عليهم أن يقدموا البطل الثورى لكل مرحلة من تاريخنا على حقيقته وفى حدوده الواقعية دون مبالغة أو تزييف» (١٧).

قراءات:

ومع رهانات ومفاهيم هذا العمل أنتجت القراءة حوله مثنا خطايا جديرا بالتأمل وأن تباينت درجات

عمقه وغناه حيث تفجرت حوله وإثر صدوره معركة حادة على صفحات الدوريات الوطنية وأضحى موضوعا لأطروحات أكاديمية عديدة داخل مصر وخارجها.

فانطلاقا من تقديم حسين مروة له حاول بعدها أن يبلور نظرية نقدية تعتمد اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية من العمل الأدبي بهدف أن «يخلص النقد من فوضوية الانطباع المحض لكي يدخل نقدنا العربى فى عصر المنهجية النقدية» (١٨).

وانتقد أبوسيف يوسف الكتاب وأخذ عليه وقوعه تحت سطوة الاستهواء والاحتفاء المبالغ «بالأمثلة الأجنبية» دون الاستناد إلى التراث القومى (١٩).

ووصمه رشاد رشدى بالخروج عن الدرس النقدي الأدبي لأن «وظيفة النقد هي أن يرى العمل الفنى كما هو على حقيقته لا تعبيرا عن المجتمع أو عن الكاتب أو عن التاريخ أو عن البيئة أو عن أى شئ آخر بل هو خلق عالم موضوعى كائن بذاته ومهما كانت الصلات الأولى بين هذا العالم الموضوعى وهو العمل الفنى وبين العالم الخارجى وهو تجربة الفنان فإن هذه الصلات قد انقطعت بمجرد أن تمت عملية الخلق إذ بتمام هذه العملية يصبح العمل الفنى كائنا له كيانه المستقل (٢٠).

وارتأى رشدى: «أن الناقد الذى يمارس هذا النوع من النقد الاجتماعى قد ضل طريقه إلى النقد الفنى وكان الأجدر به أن يشتغل بعلم الاجتماع» (٢١).

أما صلاح فضل فقرأه على أنه أقرب إلى تصفية حسابات حين رأى فيه: «مؤشرا لأقصى نقطة وصل إليها الصراع الأيديولوجى الساخن على قيادة الفكر الأدبي الجديد» (٢٢).

ونكر سيد البحراوى أن هذا الكتاب رغم تميزه لم يخل من تناقضات فى المصطلح ومن رومانسية ثورية تخالف شعاراته الواقعية ويحدد البحراوى أن هذا الكتاب رغم تميزه لم يخل من تناقضات فى المصطلح ومن رومانسية ثورية تخالف شعاراته الواقعية ويحدد البحراوى مواضع هذا التناقض حين يلاحظ أن المؤلفين يستخدمان مصطلح الصياغة والمضمون على ناحية ومصطلح الوحدة العضوية الذى يتعارض مع ما ينطوى عليه مصطلح الصياغة والمضمون من ازدواجية على ناحية أخرى إضافة إلى عدم تحقق ما يدعيه من اهتمام بالبنية الحية فى العمل الأدبي ومضمونه الاجتماعى (٢٣).

وفى أطروحة حول تأثير الواقعية الاشتراكية فى النقد العربى الحديث سجل الباحث التونسى فاروق العمرانى وقوع هذا العمل فى «مزلق» عدة أبرزها تغليب الجانب المضمونى وإيثار التفسير الاجتماعى وردّ ذلك إلى عدم امتلاك صاحبيه «الوسائل والأدوات التطبيقية التى تمكنهما من كشف طبيعة الظاهرة الأدبية كشفا دقيقا وتساعدهما على تحديد العلاقة القائمة بين الصياغة والمضمون وبين القيمة

الجمالية والدلالة العامة تحديدا موضوعيا» (٢٤).

وفى الجمل يجوز القول أن تلقى كتاب «فى الثقافة المصرية» شهد مسارا متعرجا وأثمر تفسيرات متباينة راوحت بين القراءة الجادة والأخرى المتسرة لدرجة بات فيها بمثابة حقل إنتاج رمزى وصراعى بين مختلف منطقيه وأن بدت الحاجة تلج إلى إعادات واستعدادات أخرى له مع اتوسع الراهن للدرس النقدى فى علاقته بالفنون والعارف الأخرى وبإنسانيات والعلوم الاجتماعية وواقع الطفرة التكنولوجية وتنأى المباحث اللغوية والإنسانية ونظريات التلقى وما بعد الحداثة وتحليل الخطاب ناهينا عن طغيان اقتصاد السوق وتضاعد نذر العولة وكلها وغيرها تحمل تحديات مضافة للثقافة المصرية بعامة وضمنها الشاغل الأدبى.

ربما استثارت صاحبيه حميا القسوة على بعض الأدباء أو اختيار نصوص شعرية لا تطال فى صياغتها اكتناز قيمها أو اختصار المسافة فى أحيان بين الحركة الاجتماعية والإبداع الأدبى أو مخيلة رومانسية قد تبدو مغالية فى تفضيل صورة لبطل يحذف منه التناقض لكنه فى كل حالاته وتطوافه يشدد على بلاغة أخرى ونحو اجتماعى سياسى جديد.

فهل ترى حاجتنا إليه ما زالت قائمة بسبب من تشظى الأخطار المضاعفة التى غدت تحمىها الثقافة المصرية؟ أم لأننا نجد فيه عملا مبكرا أتى فى أوانه لكنه دائما فى الأفق لم يتوقف على أى أوان؟ وتحية إلى فتى الدرب الأحمر محمود أمين العالم الذى صاغ للمصادفة كتركيب من الضرورات قانونها والفكر ثوريتها وانكشافه وللنقد الأدبى أمارته فى وعى أسئلة الاجتماعى والسياسى. وتحية كذلك إلى رفيقه عبدالعظيم أنيس الذى منحت الدولة جائزة النسيان التقديرية وطوبى للشرفاء.

الإحالات:

(١) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم: فى الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨ ص ١٦.

(٢) Gramsci dans le texbe. Recueil Realise sous la Direction de (٢) F.Ricci.paris.E ditions Sociales.1987.p.87

(٣) لمزيد من التعرف على دور المخابرات المركزية الأمريكية فى عالم الفنون والآداب راجع: فرانسيس ستونر سوندرز: الحرب الباردة الثقافية ترجمة طلعت الشايب، تقديم عاصم الدسوقي، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة رقم (٢٧٩)، ٢٠٠٢.

(٤) Jakobson.R: Huit QUESTIONS DE Poetique.paris.seuil 1977.pp.16-

- (٥) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٢ ص٦.
- (٦) يراجع على سبيل المثال:
- فاروق العمراني: النقد والأيدولوجيات بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، تونس، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ١٩٩٥، ٣٦٤.
- (٧) ميجان الرويل وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥ ص٣٧٣.
- (٨) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ص٢٤٩.
- (٩) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، مرجع سابق، ص٢٠-٢١.
- (١٠) المرجع السابق ص٤١.
- (١١) المرجع نفسه ص٢٢.
- (١٢) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٨٦ ص١٥.
- Morin.E:sociologie.paris.Fayard.1993.p.338. (١٣)
- (١٤) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم مرجع سابق ص٢٥-٢٦.
- (١٥) المرجع السابق ص٣.
- Lukacs.G: Balzac et le Realisme Francais. paris.maspero.1977.p.97. (١٦)
- (١٧) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم مرجع سابق ص١٣٩.
- (١٨) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٦٥ ص٩.
- (١٩) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، مرجع سابق ص١٨.
- (٢٠) رشاد رشدي: مقالات في النقد الأدبي، القاهرة، دار الجيل ١٩٦٢ ص٨.
- (٢١) المرجع السابق ص١٧.
- (٢٢) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، القاهرة ميريت للنشر والمعلومات ٢٠٠٢، ١٨٩٢.
- (٢٣) سيد البحر أوى: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، القاهرة، دار شرقيات ١٩٩٣، ٩١-٩٥.
- (٢٤) فاروق العمراني، مرجع سابق ص٣٦٥.

محمود، وأمين، وعالم (شهادة شخصية)

حلمى سالم

إذا كنا نحتفل، هذا العام ، ببلوغ محمود أمين العالم عامه الخامس والثمانين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بمسيرة طويلة من الحضور الحى والبصيرة النابضة.
وليس محمود أمين العالم شخصية أساسية من شخصيات فكرنا العربى الحديث، فحسب، بل هو - فى رأى - شخصية من شخصيات تاريخنا الحديث. إن التجربة الطويلة، العميقة، المتنوعة للعالم تجعل احتفاءنا به احتفاءً بانفسنا، وبما يمكن أن نقدمه نحن المصريين والعرب من خلال أمثاله، إلى حياة الأمة، بل وإلى حياة البشرية.



بدأت علاقتى، بشكل شخصى، بمحمود أمين العالم منذ أواسط الثمانينات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات. كان ذلك فى أواسط السبعينيات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدرٍ من النضج. كنا قد كونا رأياً فى العالم، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى. وقد تبلورت هذه المناذاة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «فى الثقافة لمصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)، وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلأ من طه حسين وعباس العقاد، ويقدمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسخ لدينا - نحن شباب الأدب الصاعدين - الاعتقاد، فى تلك الفترة بأن محمود أمين العام يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة، وهى الصورة التى تحتم

وجود «البطل الإيجابي» فى الأدب، أى البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع، وهو بطل لا يياس أو يهزم، وإذا يس أو انهزم فإن يسه أو هزمته ليسا سوى لحظة مؤقتة لابد أن يعقبها الانتصار والبشرى.

ولقد تبدت هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقدية تطالب القصاص بالحدىث عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى القصائد أو الروايات نهاية سعيدة ميسرة بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمات القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدىن احتواء الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانعزال أو الاستغراق فى «أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

فى تلك الأثناء - أواسط السبعينيات وأواخرها - لم يكن العالم موجوداً فى مصر. كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيق السادات الخناق على الشقفيين المصريين الوطنيين والتقدميين وهو التضييق الذى بلغ ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى العربى الشهيرة عام ١٩٧٣. هذه المذبحة التى نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفى من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية والمواصلات.

لم يكن لعالم موجوداً فى مصر، ومع ذلك فقد كونا رأياً فيه بحماس الشباب من الفنانين والشعراء الطامحين إلى تجاوز الإطار الحديدى الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية فى صورتها الضيقة، التى ساقها لنا، أو سوقها، بعض النقاد والسياسيين التقدميين

حينذاك. كنا قد قرأنا «واقعية بلا ضفاف» و«ماركسية القرن العشرين» لروجي جاردوى «الفكر الفرنسى، الماركسى آنذاك»، وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى تضم أعمال بيكاسو وكافكا وجان جينيه والبير كامى وغيرهم ممن لم يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه الصيغة الحديدية، السارية بين معظم مثقفى اليسار فى الخمسينيات والستينيات.

وزاد من تصلب ذلك الرأى الذى كونه عن العالم أننا كنا سمعنا عن كتاب بعنوان «أغاني الزاحفين» صدر بعد ١٩٥٦، وهو منتخب شعرى لمجموعة من الشعراء «المناضلين» الذين أترعوا قصائدهم بوعيد الاستعمار البيض الذى بشروه بالويل والثبور على أيدى الشعوب الحرة الكثرة، وأترعوه بوعد الشعوب بالنهضة ورحيل الظلام واندحار المعتدين.

واستقرت فى أذهاننا شائعة تؤكد أن هذا الديوان كان من تقديم محمود أمين العالم. كما تنهى إلى أسمعنا - فى ذلك الوقت - أن العالم كتب مقالاً حاداً فى اتهام صلاح عبد الصبور بالحزن، والانعزال عن آلام الواقع وآفات الطحونين، بل إنه اتهمه بتجاهل الإنجازات الاجتماعية والسياسية الثورية التى تحققها ثورة يوليو، مطالباً إياه بإبراز دور الجمعيات التعاونية والزراعية وإبراز بناء السد العالى والتأميمات الاشتراكية، وغيرها من تحولات ظاهرة.

فى الوقت نفسه، فى السنوات الأخيرة من السبعينيات، نوه العالم، أكثر من مرة بمجلات «الماستر»

التي كان جيلنا قد اتخذها وسيلة من وسائل كسر الطوق، ووصف هذه المجلات بأنها «ثورة الفقراء» وأنها «ثقافة بديلة» و«ظاهرة من ظواهر المقاومة الشعبية الثقافية المصرية ضد ظلام نظام السادات».

أحببت الرجل، على الرغم من الاعتقاد المسبق لدى بأنه من دعاة مطابقة الشعر للواقع مطابقة حرفية.

وفي عام ١٩٨٠ حدث أن عافت - أنا وصديقي الشاعر جمال القصاص - بالسفر إلى النمسا، أملاً في الوصول إلى باريس الحلم الجميل. وفي فيينا تعقد الأمر، حتى اضطررنا إلى أن نستعين - تليفونياً وتلغرافياً - بمحمود أمين العالم في باريس، طالبين منه أن يرسل إلينا دعوتين لزيارة فرنسا، لتسهيل حصولنا على تأشيرة إلى باريس من السفارة المصرية بقيينا. ولم يتوان الرجل ولكن حينما وصلتنا الدعوتان (في القاهرة، بعد إنتهاء شهرنا المحدد في فيينا) كنت قد غيرت وجهتي، وقررت السفر إلى بيروت. وسافر بالفعل جمال القصاص إلى باريس، وقد عاونه العالم هناك معاونة عديدة.



بعد عودتي من بيروت بعامين تقريباً - أي في عام ١٩٨٥ - كتبت مقالاً، لا أنكر موضوعه أو موضعه الآن. ما أنكره فقط هو أنني تسرعت فيه وكتبت ما معناه أن محمود أمين العالم هاجم صلاح عبد الصبور في الستينيات بسبب «أنه حزين» وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالي والتأميمات.

كان العالم قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريباً مستأنفاً دوره الريادي في قيادة الثقافة المصرية المعاصرة: وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيته ديواني «الأبيض المتوسط». ويدأنا نلتقي به لقاءات شبه منتظمة - أنا وحسن طلب - نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمع إلى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيمة.

بغته، فوجئ الرجل بالرأى الذي تسرعت في إلصاقه به، فكتب في «الأهالي» مقالاً يأسف فيه - وهو متالم بحق - على أن يتسرع شاب مجتهد مثلي (في رأيه طبعاً) في إلصاق هذه التهم الجرافية به، وطالبني بتدقيق مصادري في نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبني بأن أبرز المصدر المحدد، الذي أخذت عنه قوله إن على عبد الصبور أن يكتب عن الجمعيات التعاونية والتأميم والسد. وأشار إلى مقال له كتبه في «المصور» حوالى عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر صلاح عبد الصبور، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند عبد الصبور، التي تصل أحياناً إلى نوع من الحزن التجريدي أو الوجودي وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط... أحسست بالهرج والخجل الشديدين، لأنه لم يكن لدى مصدر موثوق به في هذا الشأن، فلم يقل العالم هذا الكلام - حرفياً - في أي مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرؤية الاجتماعية والسياسية في تقدير الفن، لكن نص مثل هذا الرأى لم

يقله تحديداً. وهكذا صرت أتحين فرصة ملائمة لكى أعتذر له، أو استدرك هذا التسرع المغيب. وجاءت هذه الفرصة، حينما قررت مجلة «أدب ونقد» (التي عملت بها فيما بعد) أن تجرى حواراً مع محمود أمين العالم، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونشر بالفعل فى عام ١٩٨٦. وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما كلفتنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقى هذا التكليف هوى فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقرء - إذا استثنينا مقدمته المهمة لكتابتة «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز إسهاماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدي. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمايلية - فى فترة غيابه - كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسة فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث وافو من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح مطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السبب الأخص - بعد كل ذلك - هو أنني وجدت فى إجراء هذا الحوار فرصة أهديت إلى لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قولته» نصاً لم يقله بالضبط، فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الأيديولوجى» فى النقد المصرى بالخمسينيات والستينيات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان - إلى حد ما - صحيحاً، فإن صياغتها العادة، التى نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها بنصها تحديداً) كانت على الأقل ضريباً من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذا، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دون تناول عليه أو افتراء».



فى ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «فى الثقافة المصرية» قد صدرت بعد (دار الشقافة الجديدة - ١٩٨٩). هذه الطبعة التى احتوت على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضع فيها العالم (ود. عبد العظيم أنيس) أن «بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الألى الميكانيكى يصعدون عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبئة ومنفصلة عن الحياة، هى شرة

إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة وهو ما ننكره تماماً.. وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة، وفي تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص في أنه أهتم بدراسة الدال الاجتماعي للمضمون الأدبي، للشكل أو الصياغة. «وهذا نقد صحيح بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة للعلاقة العضوية الحتمية بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخي للإشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحددة، ولا يختلف معها من حيث المبدأ، بل يعدها امتداداً لما قلنا به، ومجالاً ينبغي معالجته.



زاد من حرجي، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد ما يزيد على عشر سنوات، عاد بتحويلات فكرية ونقدية باهرة:

(١)

أول هذه التحويلات أنه كف تقريباً عن كتابة الشعر أو كاد. والمعروف أن العالم مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى إنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثاني هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه في هذا الشعر - الذي يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاءً - لن يضيف جديداً ملحوظاً ولن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرر أساليب الشعر الحر المعتادة. لقد أبى أن يستمر من دون أن يجدد أو يبتكر، وهو المجدد المبتكر المتحرك المتعلق في الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز في الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم في حوارنا معه (د. أمينة رشيد وفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» - بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٩٢) - أنه ممزق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسي: بدأت شاعراً، وتوقع مني الكثيرون أن أكون الشاعر. صلاح عبد الصبور كان يتمنى أن يستمر. كنت أعيش شعراً، وأكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحب شعراً، وما زال الشعر في حياتي. وكثيراً ما رغبت أن أكون شاعراً فحسب، وفي بعض الأحيان أجد في الفكر كل شيء، لذا مات الشعر عندي، وآخر ما كتبت كان في السبعينيات.

والكر في هذا الصدد أننا أثناء إعدادنا ذلك الملف عن العالم بمناسبة بلوغ السبعين أنه أعطاني - ضمن مواد الملف - قصيدتين شعريتين له لكى نضعهما في الملف، وبلغ من رفته وتواضعه أن

طلب منى أن أنظر فيهما بنفسى، وأن أرى فيهما رأياً، مفوضاً الأمر لى فى نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنين معاً (قال لى با لحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء أو أصرف النظر عنهما كليهما إذا كانتا فى رأيك غير صالحتين، وأفعل هذا من دون حرج». وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين، وهما هو ذا نصها:

قصيدة لم تكتب بعد

انطلق وحيداً فى عربة رسميس
أخوض بحار المطر المتكدس فى الطرقات المتسخة
عذراً يا بنتاءور
لن تلهم عنى ملحمة بطولة
فانا لا أتحرك فى التاريخ
ليس أمامى بلد أغزوه، أحره
أوحتى أتجول فيه بعينى سائح
سرقوا منى كل الطرقات إلى قادش
ليس ورائى أسرى
إلا أطفالي، أطفالك يا تانيس
لا يجرى حولى نمر أو أسد أو أتباع
لكنى المبح خلفى جندياً يقرأ رقم العربة
ماذا؟ هل جاوزت الحد المرسوم؟
إنى أتحرك حتى اليوم بحسب التالوث المتون
أتباطأ، أتسمر، أتحرك
وفق مشيئة جندى يملك أسرار الحركة واللون
ماذا أغضبه منى؟
هل أدرك ما أحتفل به اليوم؟
حتى أسرار الحركة فى نفسى يعرفها هذا الجندى
فليعرف أو لا يعرف
بل فليعرف كل جنود العالم
ممن يقفون بالكداس الأسلحة العصرية
عند نواصى منطلقات الإنسان
إنى أحتفل اليوم بميلاد شتاء
شئ ما أحتفل بميلاده

فى عالم لم أعرف فيه
معنى أن يولد شيء فى تانىس
إلا أحزان النساء المجهورين
عذراً يا بنتاءور
يا شاعرى المجهور
شيء ما احتفل به يتجاوز جدر الألفة والقهر
يتحرك فى نفسى عبر الثالث المرسوم
المتلون عند نواصى منطلقات الإنسان.

...

عذراً يا بنتاءور
إنى احتفل بميلاد شتاء يبرق يرعد يعطر فى ذاتى
أحتفل بحلم أخضر يترعع فى خطواتى
أحلم، أعرف أنى أحلم فى كلماتى
لكنى أعرف ، أعرف يا تانىس
أنى لن أبصر وجهى، وجهك أبداً
إلا فى قادش
هذا وعد يا بنتاءور وعهد
لا تنسج منه قصيدة
حتى لا تمحوها أمطار الأحلام
فقصيدتنا قادش
وقصيدتنا لم تولد بعد.

(نوفمبر ١٩٧٢)

(ب)

ثانى هذه التحولات تحول فكرى، ويتجسد فى محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية، ذلك الإطار الذى كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسيين فى الخمسينيات والستينيات، والذى كان العالم نفسه يحسب واحداً من المسهمين فى إنشائه ووجوده. فضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك فى فرنسا بالتيارات الفكرية والفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد أسهم ذلك فى مراجعة العديد من الحتميات التى لم تكن تهتز والفرضيات التى لم يكن يأتيتها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا فى ذلك الحين من السبعينيات والثمانينيات تضطرم بفكر ما بعد

ما لا يجد ورك في الأرض ما ليس في قلب جيتك لحدك

ما لا يجد ورك في الأرض ما ليس في قلب جيتك لحدك

ما لا يجد ورك في الأرض ما ليس في قلب جيتك لحدك

ما لا يجد ورك في الأرض ما ليس في قلب جيتك لحدك



الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألسنية وغيرها من نظرات وأنساق ورؤى. وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضع فى المقدمة الجديدة لكتاب «فى الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق بمجرد المنهج الاجتماعى، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعى للعمل الأدبى وحده، وإما هى تشمل مجمل بنيته، لتعبيرية الجمالية فى سياقها التاريخى، الأدبى والاجتماعى، وفاعليتها الموضوعية». وقد جعل ذلك العالم يؤكد على أن النقد - مهما تحريت فيه الموضوعية - سيظل ذا طابع أيديولوجى وذاتى، ذلك أنه لا يمكن أن يكون علمياً خالصاً، بل سيبقى دائماً فى النهاية على الرغم من أدواته ومعاييره الموضوعية، نابعاً من الاختيار الأيديولوجى للناقد». ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة التى طوّف فيها العالم فى السنوات الأخيرة، هى ما عبر عنه فى أحد كتبه الحديثة «الفكر العربى بين الخصوصية والكونية» (١٩٩٦) بقوله الصريح «تحت عنوان دال هو الماركسية وسريربروكست»:

«هل لا تزال الماركسية كما قال بها ماركس هى نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟». ويجب العالم: إن الماركسية لاتزال - فى تقديري - تحمل من المفاهيم النظرية والتوجهات المنهجية ما يجعلها مرجعية أساسية من مرجعيات الفكر الاشتراكى والنضال الاشتراكى». على أن الرجل يضيف بأمانة بالغة.

«لأشك أن الماركسية فى عصرنا الراهن لابد أن تجدد مصادرها التى تستند إليها فى تجدها الفكرى والنضالى، فلاشك أنها سوف تستند فى مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علمية وفكرية وموضوعية، ولكنها ينبغي أن تضيف إلى ذلك ما استجد منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية وتكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورة كاملة فى مجالى علوم الاتصال والمعلوماتية، فضلاً عن الخبرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفيتى والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرر الوطنى واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية فى العالم، والأزمات التى يعانىها اليوم النظام العالمى، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة فى العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

(ج)

ثالث هذه التحولات هو تحول نقدى، وهو مترتب على التحول السابق الفكرى، حيث إن ذلك الاتساع الجريء فى الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التى تبلورت فى الاهتمام بالأساليب والأشكال الفنية التى يعبر بها الفنان عن مضمونه أو موقفه الفكرى والإنسانى، مع عدم الاقتصر على العناية بالموقف الفكرى لدى الفنان وحده، كما كان الأمر من

قبل.

وقد تجلى هذا الاتساع المرن في مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» بمناسبة أربعين وثلاثين عاماً على صدوره، حيث عبرت شجاعة القلب ونزاهة العقل عن نفسها في نصاعة نادرة، حينما نقد الفكر نفسه نقداً ذاتياً، موضحاً التطورات المهمة التي طرأت على فكره وعلى منهجه النقدي: إذ زاد الاهتمام بجماليات العمل الفني، وعدم اعتبار هذه الجماليات مجرد شكل خارجي، ثم اعتماد المدارس النقدية الحديثة التي نشأت مؤخراً مثل البنوية والأنسية والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التي كتبت فيها مقالات (في الثقافة المصرية) كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصري والعربي - آنذاك - ضعيفة فقيرة.

في هذه المهمة يؤكد العالم: أننا مازلنا نرى أن الجوهر الفكري والمعرفي للكتابة لا يزال صحيحاً من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا في العلاقة العضوية البنوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية. ويضيف الرجل: إلا أننا نقرأنا في الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبي تغلب على العناية بالقيمة الجمالية. ولن نفسر هذا فقط - أو بالأحرى نبرره - بأن هذا حدث في لحظات كانت تحدث فيها المعارك الوطنية والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحاً في بعض الأحيان، وإنما نفسره في الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفاً موضوعياً دقيقاً.

ولعل أثنى ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواء فيما يتعلق بالدلالة المضمونية أم القيمة الجمالية، إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة. وفضلاً عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبي برحابة صدر أكبر وبعق أكبر مما اسعفتنا به ترسانتنا النقدية في تلك السنوات، في أيام الشباب، وفي ظروف المد الوطني الديمقراطي.

هكذا تكلم الرجل. والحق أن هذا هو ما أحدث في دراسات العالم النقدية في المرحلة الأخير كلها.

(د)

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذي أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة - شعراً وقصة ونصوصاً - وخصوصاً الشعر. وكان دائماً حينما يسمعوننا - بخاصة حسن طلب وأنا - يقول إنني أمام ثورة كاملة، في اللغة وفي المجازات، وفي الموسيقى وفي الموضوعات، بل وفي الواقع نفسه. وهنا فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحر التي أسهم في تصعيدها

وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطين إلى حدود ما عرقوه وسوغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلت سعته هذه مؤخراً في مبادرته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصا صين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة ولعلى أنكر له - على سبيل المثال - مشاركته المهمة في ندوات حول شعر محمد عفيفي مطر وحسن طلب، ثم كتابته دراسات نقدية إضافية حول شعر حسن طلب ورفعته سلام وأحمد الشهاوي ونورا أمين وشعري.

ولعل مقالته «محمد عفيفي مطر طليقاً» (أدب ونقد سبتمبر ١٩٩٥) تدل دلالة أكيدة في هذا الصدد، إذ يقول العالم: «لاشك أن الفموض صفة أساسية من صفات الشعر والفن عامة، لأن للأدب وللفن لغتهما الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستويات الفموض ووجوهه وضرورته ووظيفته». ويتساءل العالم: «ما سر هذا التذوق البدئي لشعر عفيفي مطر على الرغم من استغلاقه علينا؟» ويجيب برصده ملامح ما يسميه المرحلة الثانية في شعر مطر:

١ - سيادة التدوير الكامل في بنية القصيدة.

٢ - كثافة التعبير بالجميل الأسمية والتخفف من حروف الوصل.

٣ - انعدام التابع المنطقي الشكلي في بنية الصور وفي الانتقال بين بعضها البعض.

٤ - سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائيات والتراكيب المجازية المستحدثة.

٥ - التداخل التحميم بين العناصر المادية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة.

٦ - التشكيل القصصي أو الحكائي لبنية أغلب القصائد.

٧ - سيادة المفردات ذات النسيج اللغوي الرصين الرفيع.

ويؤكد العالم أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التي ترف بالعلاقة والمهابة والأصالة، وارتباطها بانطلاق تجاوزي مستقبلي، مع التدفق الإيقاعي السريع الجاد، وسيادة المناخ الكوني شبه السحري، كل هذا في تشابكه هو ما يحقق التذوق الفني المبدئي بل الانبهار بالقصيدة المطرية. ومع ذلك، فإن محمود أمين العالم - المفكر الصلب - لا يتخلى عن موقفه بسهولة، فهو ينهي مقالته بسؤال «قد يغضب بعض أصحاب الحداثة» - كما يقول - السؤال هو: إذا كان شعر مطر في المرحلة الأولى كان مشحوناً برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجع مرحلة الستينيات - سواء قبل هزيمة ٦٧ أم ما بعدها - وكانت المرحلة الثانية - التي رصد بعض ملامحها توأ - من شعراً تعبيراً عن موقف تأملي نقدي لمرحلة السبعينيات والثمانينيات، فهل نتوقع مرحلة جديدة في شعر مطر تتواكب فنياً مع هذه المرحلة الجديدة التي نعيشها؟ مرحلة التردى والحنة والتبعية العميقة الشاملة، والتي لم يكن مطر فيها شاهد عصر كمثقف مبدع فحسب، بل كان كذلك هو نفسه (وجسدياً) أحد ضحاياها المباشرين؟

والسؤال بالطبع ليس بريئاً كل البراءة، بل يحمل في طياته، تحدياً للمرحلة الأولى من شعر مطر، ومواخذة ضمنية للمرحلة الثانية التأملية عنده. ثم مطالبة للشاعر بأن يحتوى شعره الجديد على

أمر بعينها يراها الناقد ضرورة حتى ينهض الشعر بدوره المرتقب.



ربما صار من الضروري، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازماً في هذا السياق الذي نحن بصدد: ذلك أنه في تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشرة الأخيرة، وخاصة بعد عودتي من حصار بيروت، ثم عملي في «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة والزميلة الكبيرة فريدة القاش، المشابهة لمحمود أمين العالم في كثير من وجوه الشبه، فيما يتصل بالمساز والتحاولات، أقول: في تلك السنوات كنت أنا أيضاً - من جانبي - أجد نفسي متخففاً يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، واحاول أن اقترح لنفسي ولزملائي من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينيات» صيغة جديدة رحبة مؤداهما:

ليس المضمون في ذاته شيئاً شائناً، ولابد لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التي لا شعر من دونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نفرق في التفذلك الشكلي الغقيم، أو ننزع كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة. ولقد تفاعل العالم مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشداً ورشيداً، وقدم فيها رؤى ثمينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التي نعيشها.

في هذا الصدد، أوضح لنا أنه «على الرغم من الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً في ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أي أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً تماماً، على الرغم من هذه الاختلافات. هذا القاسم المشترك هو في تقديرى - يقول العالم - مبدأ التغيير التجديدي التطويري التجاوزي للواقع الإنساني والاجتماعي، سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أم تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً أم تغييراً مظهرياً برانياً. وسواء كان هذا التغيير في مجال بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أم بنية القيم الروحية والأخلاقية أم بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أم إلى إرادة القوة الاستعلائية أم إلى الأدوات التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتدخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً فيشترط وجود أحدهما وجود الآخر. إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالاته التغيير الفكري والعلمي والجمالي والقيمي عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالاته التغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

(إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجام حق

هو - كناقد - اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق

للتشكيل الفني والجمالي في الأدب والشعر. وأنا - كشاعر - اقتربت منه: بإعطاء الاعتراف اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقي من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون لمجرد أنها كذلك.

وهكذا بلغت العلاقة صفاءها النادر، وصرت استفيد استفادة بالغة من كل لقاء به، ومن كل حوار معه، ومن كل كلمة يكتبها، بغض النظر عن بعض الاختلافات الصغيرة في بعض الأمور الصغيرة.

اختلف مع العالم مرتين

الأولى: حينما أبدى رأياً أمامي حول الشعر القديم، التقليدي العمودي. كان رأيه في حينها - وربما مازال - أن المسألة ليست مسألة إشكال، وإنما المهم هو الرؤية المصوبة في شكل ما. فإمكان الشاعر التقليدي، إذا كان كبيراً مقتدرًا، أن يضمن عموده التقليدي رؤية ثورية وتقدمية هائلة، ولن يعوقه الشكل ساعتها عن أداء هذه الرؤية الثورية. وضرب المثل، وقتها، بالشاعرين الكبيرين: محمد مهدي الجواهري وعبد الله البردوني.

وكنْتُ - ومازلتُ - مختلفاً مع هذا الرأي، بل وأحسبه يتنافى مع الإدراك الاجتماعي التاريخي الذي يتبناه العالم، وتنبهه معه. فقد اعتقدت دائماً، أن الأشكال الفنية (الفنية خاصة، والأدبية منها بالذات) ليست مجرد آنية زخرفية مصمتة، مثل أكواب الزجاج الفارغة، لتضع فيها ما تشاء من سوائل مهما كان اختلاف السائل. وإنما الأشكال الأدبية هي صيغ تاريخية واجتماعية وحضارية تطرحها المراحل الاجتماعية للمجتمعات.

ومن ثم، فإن الشكل العمودي للشعر العربي القديم ليس مجرد اقتراح فرد أو اجتهد شاعر لوحده، بقدر ما هو صوغ (على المستوى الرياضي البشكلي الصوري) لقيم المجتمع الإقطاعي التقليدي وفلسفة حضارته ورؤى حياته. وإذا كنا قد تجاوزنا هذا الطور الاجتماعي السياسي الحضاري، التقليدي، فقد كان من الضرورة الاجتماعية أن ينشأ شكل الشعر الحر مترافقاً مع دخول مجتمعاتنا طورها الحديث، وهو ما يعني أن كل السابق (التقليدي) قد غدا - بمعنى من

المعاني - خارج التاريخ!

أما بقاء بعض نماذج الشعر العمودي حية حتى الآن، فتفسيره أن انتقلت لنا الاجتماعية الحضارية باتجاه المجتمع الحديث لم تكن مكتملة أو صافية، بل جاءت ملتبسة مشوهة ومنقوصة، مخلوطة، فلم تنتقل - شأن المجتمعات التي كانت انتقلت لها صحية وصافية - إلى الطور الرأسمالي الصرف، بل صرنا إلى نظام يسميه المفكرون «شبه إقطاعي شبه رأسمالي». وعليه، فمن الوارد أن نظل في ثنانيا مجتمعنا (الذي نصفه بصفة «الحديث» في سماته الاجتماعية العامة) بقايا ملكة من التشكيلة الاجتماعية السابقة: في الواقع وفي الشعر.

الثانية: حينما تناول حركة التجريب المعاصرة، أخذاً عليها اهتمامها «بالتجريب» التقني على حسب «التجربة» الحية وميلها إلى الإعمال الذهنية والعقلية أكثر من ميلها إلى فوران الحية

المتوهجة، واستفراقها فى مضامين ثقافية متعالية على نهر الخبرة المعاشة، وقد ضرب العالم أمثلة لهذه المأخذ من شعر بعض شعراء الحداثة.

وكان رأى أن تهمة الإعداد الذهني المسبق يمكن أن تنطبق على الشعر العمودي وعلى الشعر الحر، بل وعلى كل فن وأدب، وأن «التجريب» الفن هو لب «التجربة الإنسانية» والشرط الوحيد هو الصدق. ذلك الصدق الذى قد لا نضمن توفره لمجرد أن الشاعر يعبر عن خبرة حية. وأن ناقدنا الكبير وضع عينيه على بعض التجارب الحداثية التى تثبت صحة مأخذه، غاضباً النظر عن المجرى الصحى لحركة الحداثة والتجريب، وهو مجرى متخلص من معظم المثالب التى نكرها، بل إن العالم اختار من شعر الشعراء البعض الذى ينطبق عليه نقده، تاركاً البعض الآخر من شعر الشعراء أنفسهم، الذى لا ينطبق عليه ذلك النقد.

وكان رأى أن الاصطناع والتزبد والافتعال موجود فى كل حركة، وليس مقصوراً على حركة الحداثة والتجريب، وعلى الناقد أن يضع يده على المتن الرئيسى السليم لا على الزوائد المرضية. وعلى الرغم من هذه الاختلافات القليلة الصغيرة، فإن الحقيقة الكبرى فى محمود أمين العالم هى أنه رجل لا يكف عن التطور. ففى حديثه مع عبد الرحمن أبو عوف (فى كتاب: حوار مع هؤلاء - ١٩٩٠) يقر العالم بشجاعة فائقة أن المنهج المادى الجدلى فى الأدب يحتاج أكثر من ذى قبل أن يخرج من الأحكام العامة التى نجدتها عند كثير من النقاد الذين يشبثون بالمنهج المادى الجدلى فى حدود التعميمات. وينبغى أن يخرجوا من هذا التثبيت إلى القوانين الداخلية لحركة الإبداع فى هذا العمل أو غيره، دون أن يفرضى بهم ذلك إلى الكونية الهيكلية فى بعض المدارس الوصفية أو الوضعية.

ويستكمل العالم اعترافه الجريء مؤكداً أن ازدياد التمرس بقراءة الأدب وازدياد المعرفة ببعض التيارات النقدية فى أوروبا جعلته يدرك العمل الأدبى أكثر من ذى قبل دون أن يتكب الطريق نفسه، وهو طريق كشف العلاقة الحية العضوية ما بين صياغة العمل ودلالته، «بحيث صارت عندى الآن القدرة على كشف الحركة الداخلية وقوانينها الخاصة».

هذا هو المعنى نفسه الذى قصده العالم حينما أوضح فى مقدمة كتابه عن صنع الله إبراهيم «ثلاثية الرفض والهزيمة» أن الغاية بالجانب الاجتماعى فى الأدب كانت تكاد تطفى على الحركة النقدية فى العالم كله، ولكن هذا لم يكن عن تجاهل للقيمة الأدبية فى الأدب، ولكن عن انشغال بالجوانب الأخرى فيه.

بسبب هذه السماحة الواعية أحيبناه.

وأطلقنا عليه - أنا وحسن طلب - لقب «الصبر الأعظم» بجوار الحبرين العظيمين الآخرين فى حياتنا: عبد النعم تليمة وإدوار الخراط.



تعلمت من محمود أمين العالم دروساً عديدة. لكن أهمها جميعاً كان ولايزال: الإيمان بحق الغير

الحياة

منذ انما خلقناكم الى الان نحن نرجوكم
فلا تفرحوا به فتنفسوا

فمن يدرى انما هو
فمن يدرى انما هو

فمن يدرى انما هو
فمن يدرى انما هو

فمن يدرى انما هو
فمن يدرى انما هو

فمن يدرى انما هو

فى إبداء الرأى، بل والاعتداد بهذا الرأى الآخر اعتداداً حقيقياً، والابتعاد عن الاعتقاد بان رأى المرء هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع فى الروح - يجعلان الرجل مثلاً رفيعاً لذكاء القلب وفطنة الروح، نموذجاً جلياً نفتقده اليوم فى حالات كثيرة: فى الفكر، حينما يلغى أصحاب الاعتقاد بانهم الأصوب الرأى الآخر إلغاء تاماً، يصل فى فاشيته إلى حد نفى الآخر جسدياً لا نفى فكره فحسب. وفى السياسة، حينما يحتكر تيار سياسى العمل الوطنى بوجه أنه التيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، فى حين ينفى الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت. وفى الشعر حينما تظن مدرسة من مدارسها أنها المجدسة الوحيدة للروح العربية الحققة، وأنها الوكيله الوحيدة عن الشعب أو عن عمقر فتشطب المدارس الأخرى رامية إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى - وحدها - بين يديها. وكلها أشكال من الفاشية مدمرة.

وتتصل السماحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأى فى أن. فهذه الفكر يعدشق الشعر عشقاً، حتى إنه تجرأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر» ويفسر ذلك بقوله: فكل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شىء، فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتامى المتجدد المتفاعل المبدع دائماً فى كل شىء: فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل. أى أنه الشعرى، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - فى مقالاته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» - أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وشيقة اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيدولوجية المباشرة.

الموقف الأول يخنق الشعر بتشبيثه تشبيثاً تقنياً، والموقف الثانى يفقد الشعر شعريته. ويقدم العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية وممتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمهم من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، ويمدى قدرتها التجديدية الراضية لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم، وأن العقل يظل يتعلم إلى ما لانهاية، حيث لا نهاية للصعرفة، كما لا نهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة، وأن على المرء ألا يخذل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

أثناء إعدادة دراسة له عن ديوان «فقه اللذة» بلغ العالم من اعتناؤه وتدقيقه أن اقترح على أن نلتقى عدة لقاءات نتحدث فيها وتبادل الرأى، قبل أن يشرع فى كتابة دراسته القيمة (التي نشرت

فى «إبداع» فى نهاية ١٩٩٤) وقد نهبت إليه فى منزله أكثر من مرة فى لقاءات حميمة جميلة. وسوف أوجز الدروس التى خرجت بها من هذه اللقاءات فى درسين:
(أ) سألنى ذات مرة: متى نجد الوقت لكتابة الشعر، وأنت مزدحم بالعمل فى «أدب ونقد و«الأهالى» وغيرهما إلى هذا الحد؟

فأجبت إننى أكتب فى الدقائق القليلة التى يحتسبها حكم المباراة وقتاً «بديل الضائع» فى نهاية المباراة الأصلية. فإذا به يقول لى قولته الجميلة: «لا تظن أنك فى هذه الدقائق القليلة خارج عن المباراة الأصلية، إن هذه الدقائق هى استصفاء وتقطير للمباراة كلها. أنت فى المباراة طول الوقت.
(ب) صحيح أنه توقف كثيراً عند بعض الصور فى «فقه اللذة» وحاول أن يفسرها تفسيرها المباشر القريب (ولعله فى ذلك كان مازال متأثراً ببقايا منهجه القديم فى مقاربة الشعر) فاستعصت واحتار. ومع ذلك فلم يفرض تفسيره - حينما كتب - على هذه الصور المستعصية، ولم يندبها أو يتهمها بالفساد أو الفشل، ولم يخف حيرته إزاءها ومحاولاته العديدة للعثور فيها على باب للدخول، بل إنه - لفرط فى تواضعه وأمانته - لم يستبعد أن يكون العيب فى طريقة القراءة لا فى النص ذاته.



أحببت محمود أمين العالم، ولفنتنى - ومازالت - شخصيته وروحه، حتى إننى ضحمتُ مقطعاً من مقاطع قصيدتى «غزال تحت طاغية» فى ديوان «فقه اللذة» بذكره شخصياً - على طريقتى فى ذكر بعض الأسماء والمصادر والأماكن فجأة كمرجعية ذاتية ملتبسة - معتبراً إياه خطأً من خيوط الرمز فى النص، أو ملمحاً من سلاسل التجربة الحياتية والشعرية:

«ظَهَرَ كَثَابَةٌ وَصَوْتُكَ مَرَحَةٌ/ هَذِهِ إِجَابَتِي عَلَى سُؤَالِ مُحَمَّدٍ أَمِينَ الْعَالَمِ/ أَنْتَ حَاءُ حَوَاءٍ/ أُرِيدُ أَنْ أَشْمَكَ وَأَنْتَ تُخْبِزِينَ كَعْكَهَ/ كَيْفَ تَسْتَيْقِظُ الْأَقْنَانُ وَالرُّوحُ غَافِيهِ/ أَنَا الَّذِي وَقَفْتُ أَسْفَلَ التَّجْمَعِ ذَاتِ ثَلَاثَاءَ/. هل تذكرين الشبهة التى تواكبت مع كارمينا بورانا/ حافظى على أذنك حساستين حتى أعود من طرابلس الغرب/ أنت أنشأت وأنا الأحذب الذى يففو فى المسافة بين سرتك ووردتك التركىة/ الشاطبى أضيق من أصابع الرجلين/ أنت حاء جري/ وعليك تبثت الفحات فى عدسة».



الطريقان الكبير

باتجاه الجنوب

«قصص من السعودية» للقاص عبد العزيز عسيري



إعداد وتقديم: أمينة النقاش

ما أجمل هذه القصص

بلغة أقرب إلى السرد الشعري، يقدم الكاتب السعودي «عبد العزيز عبد الغنى عسيري» (من مواليد ١٩٦٣) مجموعته القصصية الأولى «باتجاه الجنوب» التي تضم أربعة وثلاثين أقصوصة تتميز بالحميمية، وتحفل بالفراقات، وتعتمد كلها على التركيز الشديد الذي امتزج بشاعرية في اللغة، وتكتيف في المعاني وتدقق في الصور، مع اختزال للتفاصيل تطبيقاً لمقولة «النفري» الشهيرة : كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة.

من الجنوب يأتي الخير... يأتي الغيث... والضيوف... بهذه الكلمات في القصة التي تحمل اسم المجموعة «باتجاه الجنوب» يكشف الكاتب كم هو مسكون بمدينة «الطائف» التي تقع في جنوب المملكة، وتجاور مدينة مكة المكرمة. يقول «عسيري» : لم تعرف سماء الطائف نجماً باهتاً... والله يحب مدينتي، لذا جعلها قريبة من السماء... كما تذكره أسماء الأحياء، والألعاب الشعبية في مدينة الطائف بوجه أمه.

ومدينة الطائف هي بلدة تاريخية قديمة، عرفت بهذا الاسم لأن قبيلة «ثقيف» «بنت حولها سوراً» حوطها وطاف بها وحماها من الطامعين» فحملت اسم الطائف. وكان العثمانيون قد اتخذوا منها معقلاً عسكرياً، فنشروا فيها القلاع والثكنات، كما شكلت الطائف بوابة فتح رئيسية لجيوش الملك عبد العزيز آل سعود موحد المملكة، ولأن جوها أكثر الأجواء اعتدالاً، فهي تعد مصيف المملكة الأول.

عشق أبدي لمدينة الطائف، يظهر في مقاطع عدة من هذه المجموعة القصصية البديعة، التي ترصد العلاقة الحميمة بين الكاتب ومدينته، يصف من خلالها طبيعتها الخلابة، وسهولها، وسماءها الصافية واللعب أطفالها. وترسم المجموعة صور الحزن من قيود على الحرية، وغضب من قمع اجتماعي، وتفاعل بين الألم الخاص والهلم الوطني العام، واحتدام لصراع بين قيم الشر والخير والقبح والجمال والظلم والعدل، ونسج لعلاقات إنسانية ترصد البطولات اليومية الصغيرة لحياة الناس العادية.

تتنوع تجارب «عبد العزيز عسيري» الفنية والأدبية، وفضلاً عن كتابة القصة القصيرة، فهو



مقرر لجنة الفنون المسرحية بجمعية الثقافة والفنون بالطائف، وأحد مؤسسي ورشة العمل المسرحي بالطائف والتي تحمل عنوان «مسرح الطائف»، ويرغم أنه تلقى دراسته في كلية الشريعة في جامعة أم القرى بمكة المكرمة، وحاز على دبلوم دراسات قانونية من معهد الإدارة العامة ويعمل مستشاراً قانونياً في محافظة الطائف، فقد درس بشكل ذاتي الأدب المسرحي، ونشر العديد من المقالات والدراسات المسرحية، واستطاع أن يتخصص في السنوجرافيا، حيث حصل على جوائز عدة من مهرجانات المسرح العربي في دمشق والقاهرة والرباط وقرطاج.

فلنذهب إذن «إلى اتجاه الجنوب» حيث عالم من القصص، يخاصم الثثرة، ويحتفي بالبساطة، وبالله الشعرية الجميلة، التي تدفل بالدلالة والإيحاء، وتكشف عن كاتب قصصى كبير.

أمينة النقاش

عيال عبد القوى

«الله أكبر... يا عيال عبد القوى تفرقتم»

هكذا ودعت ابنتها منيرة التي حملت ما استطاعت من أطفالها على يديها... بينما تعلق البقية بعباءتها السوداء سائرين خلفها... رأسها المضغوط بحقيبة الملابس المنتفخة يذرف عرقا وشى بتجايد وجهها وشفتيها الضامرتين... أطفالها المتعثرة خطاهم فى المنعطفات المعتمة لسلم العمارة، لا يكفون عن البكاء... هبط بهم الدرج سريعا... أقسم زوجها أن يطلقها ويتركها مع جرائنها الصغيرة ما لم تذهب معه... فقد وجد وظيفة فى قرية نائية... كلما طوت السنديانة سجادة الصلاة رددت:

«الله أكبر... يا عيال عبد القوى تفرقتم»

تدخل غرفة «مهنا» تشم غترته وثوبه الملحقين على مسمار خلف الباب... تستلقى على فراشه... تحلم أن يعود يوما فيوقفها لينام مكانه... مضت أسابيع على اختفائه نسج خلالها أهل الحارة حكايات عديدة... نسوة من الحارة أكدن هروبه مع فتاة من حارة مجاورة بعد انتفاخ بطنها... امتنعن عن ذكر اسمها لأن الله يحب الستر...

أحد أكثر رجالات الحارة وقاراً أقسم أن من يشق بهم قالوا أنهم شاهدوا «مهنا» فى المدينة المجاورة يقود سيارة فارهة برفقة فنان مشهور... نسج الحكايات لا ينتهى والسنديانة صامدة منذ قال لها أنه لم يعد يطيق أن تنفق عليه امرأة...

«الله أكبر... يا عيال عبد القوى تفرقتم»

فرحته بولادة طفله الأول تددت... لم يعد ما يتقاضاه من أجر يومي يفي باحتياجات عائلته... اضطر للعمل ساعات إضافية باجر زهيد... قام بأعمال أخرى كان يئف من أدائها... أصبح مستعداً للقيام بأي شىء... انقطع عن اصدقائه وجيرانه... لامته زوجته على تجاهله لأمه مدة طويلة... اتصل عليها قائلاً «يا أمى الجوع كافر» وذاب فى الحياة.

يقفز صاخبا فى أرجاء المنزل... يبعث بمحتوياته... فاردأ ذراعيه الصغيرتين مقلداً صوت طائرة... فرغت... ارتبكت... قطعت صلاتها، أسرع للنوافذ والأبواب أقفلتها بإحكام... صرخت متوسلة «يا الله... إنه آخر الأبناء»...

التحار

- نوره، بيضاء البشرة نحيلة القوام،

- رائع ، وماذا أيضا ،

- عيونها عسلية،

- أفضس العيون السود،

- العسلية أكثر جاذبية،

- لا بأس،

• شعرها أسود،

- آه لو كان أشقر،

- هذه خلقة ربنا... يا ولدي،

- ما رأيك في حصاة؟

- إنها لا تحسن اختيار ألوان ملابسها،

- سوف تتعلم،

- نظراتها تزعجني... أفضل عليها هيفاء،

- ما شكل أصابعها؟

يستمر استعراض بنات الحي... يتحدث النقاش بينهما بين موافق ومعارض.

هو... قابع في ركن الغرفة... يراقبهما... صامتاً... ملقى كقطعة بالية... لا يحس بحرارته سوى

الكرسي الجالس عليه...

لقد ارتبطا بعلاقة حميمة... إنه ملاذه... الشيء الوحيد الذي يفهمه، الذي يقدر مشاعره...

همس للكرسي «لم يتبق إلا أن أصلب ويجوب بي مناديا: وله يا محسنين عروس لهذا الفتى»

لن اسمح لهما... أخى يرى زوجته تميمية فهو يبحث عن فتاة أحلامه ليزوجني بها، أمى تريد

تحسين نسل العائلة... لن أكون سبعة... وداعاً سوق النخاسة، خرج من المنزل... وما زال العرض

مستمرا...

طرق أول باب خرجت له امرأة عجوز قال لها : تتزوجين؟

ورقة توت

لماذا قالها بتلك النبرة؟! هاه، لماذا قالها أصلاً؟ أتذكر أنى ابتسمت فصفعنى وصفعنى ثم ركلنى ثم قالها...!

لا لا لم يركلنى وإلا انشقق ثوبه فكل الوقائع المادية تثبت أنه لم يلعب كرة قدم قط... حقيقة أشك أنه ركلنى رغم أن مؤخرتى تؤلى، لكن الصفع ثابت... أنى أخلط الأمور يجب أن أرتب الوقائع حسب حدوثها زمنياً حتى أستطيع أن أصل: لماذا قالها بتلك النبرة؟ يوجد لدى صفع وركل و... هل فعلاً حدثت؟... قد يكون قالها أولاً ثم صفعنى ثم ركلنى... لا الركل أولاً، ولكن كيف وقد ثبت لدى بالأدلة المادية الدامغة وشهادة الشهود أنه لم يركلنى حقاً، إنه أمر محير.

عفواً أى شهود، لم يكن معنا أحد... أتذكر أن الوقت كان ليلاً والسماء ملبدة بالغيوم... قف... ما علاقة الليل والسماء بالشهود لم يكن معنا أحد أقسم بالله لم يكن معنا أحد... إذا ثبت لدى بإقرار المدعى إنه لم يكن معهما أحد وعليه حكمت... ما هذا الخلط؟ كنت أتحدث عن ترتيب الأحداث، بل كنت اتساءل لماذا قالها بتلك النبرة؟ لابد من سبب!

عفواً سابداً من جديد... عندما صفعنى... هل حقاً فعل ذلك فالأورام التى على وجهى لا توحى بفعل ذلك، كما أن الطقس كان بارداً.

وهو مصاب بالروماتيزم... آه إنى أنشد الحقيقة بما أن الشك يفسر لصاحبه فهو لم يصفعنى، إذاً نعود لماذا قالها؟ نعم... لقد قالها بتلك النبرة، وإلا لماذا أقف هنا والوقت ما يزال ليلاً وقدمى غارقتان فى ماء المطر... إن بقيت هنا سوف أصاب بالزكام فالأفضل أن أحتمى بالضوء المنبعث من عامود الإنارة... ولكن لماذا قالها بتلك النبرة!!

الالتصاق

عصفور ملقى على قارعة الطريق .. يلهب الظمأ، يتحرق شوقاً لقفص يأويه .. عند مرورى ارتمش .. انقض على قدمي .. ركلته حتى لا يوقظها فتسرى الحياة فيها .. لكنه التصق بي .. نزعت جسدى عضوا عضوا .. وما زال ملتصقا بي .. صرخت فارتطم به صوتي فعاد تغريداً .. ضحكك وضحكك ثم أكملت الضحك فهينته تثيرنى حتى اعتقدت أنه بلا أرجل ومع ذلك ما زال ملتصقاً بي .. حام حولى فوقفت مسلوباً ..

أخذ يصفق بجناحيه فانبعثت منهما زويعة أخذت ترجمنى بحجارة سوداء .. هممت بالهرب .. أجدع أنفى .. حينئذ أيقنت بالهلاك .. فجأة هويت على الأرض نازفا طينا أسود .. إذ بأعضائى تتشطر .. تتدفق منها عصافير بيضاء .. التفت حولى .. حملتنى فارتفعت وارتفعت .. رأيت المدينة صدىً .. تنز قيحاً تلحف بالعفونة .. أشحت وجهى فأشرق الضباب .. نزلت فى سحابة فاغتسلت .. وعندما هبطت كانت العصافير تحيط بى مرددة نغماً كانت تتشده أمدى عندما أوى إلى حضنها ..

رياب

درب القرية الموسوم بخطى أطفال حفاة لا يملون اللعب، عند الشروق يستحيل خصلة ذهبية تغار منها نساء وصبايا القرية فيكدن فى الليل ليخرج الرجال بدوابهم متحالفين مع الريح مخضبين الصبح بالفبار، فينكفئ الدرب لحين عودة رجال يقاسمهم التعب ملامحهم .. عند المساء يمد الدرب ناصيته إلى البيوت الطينية الصغيرة المتقلدة أبواباً ونوافذ خشبية قائمة الألوان شتاءً، محايدة خريفاً، مبهجة ربيعاً وصيفاً .. يصيح السمع لحكايات مملة ترددها النساء ممهورة بالمكيدة والتميمة تصاحبها حركات رؤوس رجال بليدة .. ونكات بذينة يخبئها الفتيان عن الآخرين .. وتأوهات صبايا يعزفن على جدائلهن لوعة انتظار لن يطول .. عندما يغفو القمر يتوسد الدرب الليل غالا من العتمة نجمة يعلقها قنديلاً على نافذة فتاة خمرية وهبت ذات مساء ابتسامتها الحزينة فلم يعد قادراً على مفارقة القرية ..

الباب الشرقي

الشمس تتدحرج على جسده الملقى عند باب المدينة الشرقي منذ أعوام.. صوت حارس الأمانة منقوش في أذنيه «ارموه في رحم الصحراء، إن تطهر انطلق له الباب الشرقي»..
حملة بضغ عبيد على محقة.. شقوا به الصحراء دون توقف.. دليلهم صوت حارس الأمانة «رحم الصحراء مدقن آخركم».. الشمس تغير جلدنا كل صباح.. كلما طعنوا في الصحراء استفاقت فيهم غريزة الحياة.. بعد عدة مراحل أهالوا الرمل على أولهم.. مضى زمن.. أهال الرمل على آخرهم.. قبع في مكانه.. غمر جسمه بالرمل ثلاثة أيام.. توجه صوب المدينة ترشده خطى العبيد الطبوعة على الصحراء.. كلما طاف حول سور المدينة ليدخل نبذته أبوابها عند الباب الشرقي الموصود.. أخذ صوته يذضب.. فقا عينيه.. انهزم منها رمل كثيف أحاط بالمدينة.. بطمأنينة قال «أيتها المدينة الفاجرة.. تطهرى أولاً».

الشجرة

يتكى على عصى مصنوعة من شجرة.. الشجرة العتيقة الرابضة بالقرب من المنزل المحبوس داخل فناء مبنى من الطين المجلوب من المزرعة.. المزرعة الواقعة بالقرية النائية عن العاصمة.. العاصمة المحتضنة بالصحراء الممتدة حتى الجبال المعانقة للسحاب.. السحاب المهاجر من شاطئ البحر.. البحر الرازح تحت وطأة المراكب.. المراكب المصنوعة من شجرة.. الشجرة التي زرعا إنسان.. إنسان قتله إنسان يتكى على عصى مصنوعة من شجرة..

الشاب يحيى

«حصة اليوم اختبار» قالها أستاذ الرسم،
احتج الطلبة بأنهم غير مستعدين وأدواتهم ناقصة، قال الأستاذ بحزم «أنتم في المرحلة الثانوية.. كفوا عن لعب الأطفال.. أخرجوا أى ورقة وارسموا بأى قلم.. لا تهمنى الألوان، المهم المهارة»..
أذعن الطلبة للوضع..
قال الأستاذ: ارسموا أى منظر واقعى من حياتنا اليومية.. بدأ الطلبة برسم المدرسة.. بائع البسبوسة.. الأمهات.. رسوم شتى.. المدرس يتنقل من طالب لآخر..
وقف عند يحيى.. كان قلم الرصاص يتحرك بحزن.. الورقة يقطر منها الدم على أرض الفصل..
كانت خريطة فلسطين..



كاف

الديار حبيبة يسى الزمان في البستان
فيها صوته ولا يرد ولا دودة القلا حين
يغنى الغنى في حنينه
والأنيوسى الزمان في البستان
فيها صوته ولا يرد ولا دودة القلا حين
يغنى الغنى في حنينه
والأنيوسى الزمان في البستان
فيها صوته ولا يرد ولا دودة القلا حين
يغنى الغنى في حنينه

الديار حبيبة يسى الزمان في البستان



العودة

سبما رآنى جفل منى .. ارتعش .. أقسم ألا يعود .. ابتسمت .. ازداد رهقا .. انحنى .. جثا ..
 حاول الانتصاب فطمره البكاء .. ريت على نشيجه .. لم يهدأ .. ابتسمت .. تهاوى .. احتضن
 الأرض .. أدرت وجهى، بكيت وبكيت .. ساقنى حزنى صوب الحزن .. أقسمت ألا أعود ..

جدل

لبس معطفه .. قبض على حواسه .. حمل سطلا مليئا بالألوان .. أغلق باب الرسم .. أزاح الليل
 من طريقه .. انزوى فى أحد منعطفات الشارع ينتظرها .. البيوت الصغيرة حبست أنفاسها تواطأ
 معه .. العصافير سربت شقشقتها لتغريها بالظهور ..
 وجوه الأطفال المائلة للسمرة التى تركوها لديه أخرجها من معطفه .. نشرها فى الفضاء .. اندفعت
 الشمس من مخبئها ..
 قذفها بالألوان لوجوه أكثر بهجة ..

دانيه

- استيقظ الليل على رهاقة روحها..
- مضى يتتبع هسهسة أنفاسها..
- نفذ إلى غرفة نومها..
- وجدتها محاطة بملائكة يحرسونها..
- سمحوا له بالاقتراب..
- في الصباح..
- فتحت حقيبتها المدرسية..
- كان واجبها المدرسي محلولاً..
- فرحت كثيراً..
- نظرت في المرأة..
- وجدت على خدها شامة سوداء جميلة..
- منذ ذلك الحين صار الناس بلا ليل..

الظل

- جاهرت بقلوبها فالقتني ظلاً أعوج..
- تعدت فجعلت للأشياء ظلالاً..
- أدحرج ظلي كل يوم..
- أهامسه..
- الاطفه..
- أجهد لأنستته..
- لأغويه بالانفصال عن قدمي..
- كلما أفلحت في المساء..
- نبت لي ظل في النهار..

الأدمة

- كلما ركضت زادت الأرض اتساعاً..

أخذت قبضة من طين...
أطلقت صرخة تشظت لها الروح...
هتفت «يا أرض منتهاك قبضة»...
أخيت الريح والرمل فجعلنا لى قبراً من نسيان...
أخرجت الأرض من جرابها جماجم وقتات عظام...
وأهدتنى حشجة الموت...
قائلة «أنت منى»...

باتجاه الجنوب

صوت المؤذن يلامس السماء... يتمسح بها... فيعود صوتاً قدسيا يغسل الفجر... سبابة أبى
نخلة لا تمل التسبيح... صوته المعجون بالأنكار يربت على أذنى... أستلذ بالفقو... انهضنى... وقفت
ممسكا بطرف ثوبه عند الباب الجنوبي للمنزل... رفع خنجره... عيناى مأخوذتان به... أشبه بهلال
مئذنة... هبط كشهاب راصد... الدماء تنفر ملطخة ثوبى... يضحك أبى... يسمح خنجره على رقبة
البيعر... أغسل عتبة المنزل التى لم نطأها إلا أمس... يذكر الأذهابين للصلاة بدعوته لهم
للفداء... ينظر إلى مكان قصى فى السماء قائلا: «من الجنوب يأتى الخير... يأتى الغيث والضيوف»
أهز رأسى متمتما قوله...

سنوات مضت... بأبنا الجنوبي لا يلتئم... كبرت وكبر أبى...
أقوده إلى بساطه عند عتبة الباب... أسكب له القهوة... يسألنى عن المارة... يطلب أن أنظر باتجاه
الجنوب... فأردد عليه: من الجنوب يأتى الخير... يأتى الغيث والضيوف...



طفل اسمه يحيى

(١)

ولولت الأم وتعالى صوتها .. هرول نساء القرية لاستقصاء الخير .. انطلق طفل ليخبر الأب أن زوجته أحالت الحارة بركانا من الضوضاء .. ازدهم البيت المبني من الطين بالأجساد ولم يستطع الأب الوصول إلى زوجته إلا زحفاً بين الأقدام .. عندما اقترب غرس وجهه فى عيني طفله فاغشى عليه ..

بصوت شاحب قالت الأم «غيناہ العسلتان صارتا خضرأتين»

حدجها الأب بنظرة ريبة متسائلاً «هذا ابنى؟»

تراجعت الأم وانكمشت قائلة «إنه يحيى، ابنك»

اقترب الأب سائلاً طفله «امريض انت؟»

قال يحيى «أنا بخير يا أبى»

قال الأب «هل عينك تؤلك؟»

نظر يحيى فى بقايا المرأة المشنوقة على مسمار صدئ، ضحك ببراءة أطفال القرى المنسية ثم قال «لقد أعطانا المعلم زيتونا أخضر مما تثبته مزرعته فأكله التلاميذ أما أنا شطرت الزيتون وتبتهما مكان عيني»

(٢)

سأل الأستاذ «من منكم يحفظ حروف الهجاء؟» وقف أحد الطلبة بسرعة قائلاً «أنا .. أنا يا أستاذ .. أ ب .. ت .. ث ..»

قاطعه يحيى بصوت عال «أنا .. أنا .. أنا يا أستاذ»

نهره الأستاذ وطلب منه أن يحضر ولى أمره فى القدر

قال يحيى «لم أفعل خطأ .. إنه لا يحفظ حروف الهجاء فمنذ أن أصبحت عيناى زيتونيتين صارت حروف الهجاء فقط .. ف .. ل .. س .. ط .. ي .. ن ..»

(٣)

تمدد على السرير لا يستره سوى سروال قصير .. بدأ الطبيب الكشف عليه وكلما حاول النهوض منعه والده ..

حاول الطبيب تهدأته فقدم له الحلوى .. قبض عليها صارت حجراً .. فى اليوم التالى صدر قرار



بمنع استيراد الحلوى.

ومنع أى شخص من حيازتها بدون تصريح وإلا عوقب بالحبس.

بكى يحيى فتساقطت من عينيه الحلوى، قبض عليها، تحولت حجارة،

خرج للشارع وبدأ يبكي والأطفال يطلقون الحلوى ويقذفون بالحجارة الجنود الذين يبادلونهم

بالرصاصة.

فضاء

لم أستطع إدراك دمعتي .. رأسى كان يلامس صدرها الحانى ويدها تلملمان ما تبقى لى من وجود .. حاولت أن أرجع صوتى من منافى الصمت .. أعى رسم تقاسيم وجهى، لعل اللحظة الراهنة تميزني ذاكراً لا أخجل منها، جاء صوتى، مثقوباً يتبدى من خلاله الحزن والكآبة : أرجوك أقفلى الباب، كم أكره الباب الموارب، تحركت بهدوء ضوب الباب .. قطعت المسافة كسحابة وديعة تعبر الحقول، طاولها الباب عائداً لسيرته الأولى .. إنتشى المكان بعيق السكنية .. أخذت تداعب خصلات من شعرى. تحرك صوتى: الباب الموارب يشعرنى أن هناك من يراقبنى .. يتلمص على فاندفع إلى تزييف تصرفاتى وإلتيان بأمور لا أرغبها، فأفقد حريتى.

انساب صوتها: أسفة ، رغبت فى تجديد هواء الغرفة : النوافذ مقفلة منذ أيام .. صوتى المثقوب عاد مرة أخرى: الباب الموارب .. مراوغ .. يستوطن التارجيع .. لا أمان له .. أشعر دوماً أن خلفه الجهول يتربص بى لذا أحب الأماكن المشكوفة، تشعرنى بالوضوح فالأمان، رسمت ابتسامتها على شفתי قاتلة: هل أعيد فتح النوافذ؟

النور الخافت إمتدلى من المصباح ألقى بظلالها على .. تمازجت مسامحنا .. شعرت بالدفء والطمأنينة.

قلت لها: لم أعد بحاجة للفضاءات المفتوحة، أنت أكثر رحابة.

فن تشكيلي

الحرف التقليدية والتنمية في مصر تاريخ من الفرص الضائعة والمشاريع الممكنة

عز الدين نجيب

ينظر الكثيرون إلى الفنون الحرفية التقليدية باعتبارها من نتاج الماضي بتقاليده وأنماطه لهذا يرون أنها تنتمي إليه وحده، لأنها وجدت لتلبى احتياجاته وتخدم معتقداته وهو ما يجعلها خيوطا في نسيج الحياة اليومية والطبقة الدينية للشعوب، ومع التقدم العلمي والتكنولوجي وتأثيره المفاهيمي على التطور الاقتصادي والاجتماعي والقيمي للمجتمعات لم يعد لهذه الحرف مكان في حياتها فالمسكن - مثلا - لم يعد بيتا مستقلا من الطين أو الأحجار أو الفخار أو جذوع الأشجار متكاملا مع البيئة المحيطة به و مبنيا بأيدي الجماعة من خلال تعاون الجيران وأبناء القرية أو المنطقة مع صاحبه، كتعاون متبادل وعرف سائد يؤسس تاريخا مشتركا بينهم بل أصبح المسكن جزءا من مجمع خرساني هائل في شكل عمارة مقسمة إلى وحدات نمطية، لا يعنى سكانها طرازها المعماري أو ملاءمته مع طبيعة البيئة أو تعبيره عن روح الجماعة ولم يعد هذا المسكن بحاجة إلى سواتر أو شرفات أو نوافذ شبكية بطرز المشربيات لتحقيق الخصوصية لسكانه بعيدا عن المخططين ولا إلى أغراض التهوية الطبيعية والإضاءة الخافتة التي كانت المشربية تحققهما بجانب وظيفة الحجاب فكل هذه الأغراض والقيم اندثرت مع التغيرات الزاحفة التي لا تنظر إلى الوراء. وقس على ذلك في نوافذ لزجاج المعشق في الجص أو أثاث الخراط الخشبي أو أعمال الخيامية أو الأوانى الخزفية للطعام والشراب أو منتجات الخوص والجريد والحجر والجلد والنحاس والصدى والعظام والأحجار الكريمة أو منتجات البسط والسجاد وخيوط الذهب والفضة وكل ما يدخل في الأزياء وأغراض الزينة فظك جميعا - وعشرات غيرها - قد تجاوزها الزمن وحلت محلها أنماط وخامات وتقنيات عصرية تلاحق

الدول المتقدمة.. والحرف:

هذه النظرة -على منطقيتها- لا تمثل إلا جزءاً من الحقيقة ولا نرى أبعد من موقع قدميها ذلك أن تلك الدول -التي نصفها بالمتقدمة- في الغرب والشرق على السواء تولى أكبر العناية للحرف التقليدية وترعاها وتشجىء من أجلها المدن والقرى والمعارض والأسواق في كل مكان وتستثمرها اقتصادياً ويشتد إلى أقصى حد حتى تجعل منها أحد المصادر الأساسية للدخل القومي نتيجة ما تلاقيه منتجاتها من إقبال واسع داخلياً وخارجياً والأهم من ذلك هو ما تشيعه من ثقافة دافعة نحو تنمية الحس الإنساني من خلال التعامل مع المنتج اليدوي الأصلي والخامة الطبيعية صديقة البيئة، ثقافة الحنين إلى الأصالة والجذور بالرغم من قصر عمر هذه الدول والمجتمعات وتواضع موروثها الثقافي والحضارى وقلة عدد الحرف التقليدية بها مقارنة بما تملكه من ذلك كله.

والآن فلننظر إلى هذه المفارقة.. بلاد مثل اليونان وقبرص وفرنسا وإيطاليا وسويسرا في أوروبا الغربية تقيم استثمارات بعلميات اليورو في مجال الحرف التقليدية وتستهلك شعوبها ما تنتجه منها وتصدر الفائض إلى دول العالم ويلاذ مثل الهند وباكستان وأندونيسيا وماليزيا في آسيا تقيم في كل مدينة أو قرية معرضاً أو مهرجاناً -إن لم يكن مدينة متكاملة- للحرف التقليدية وتغزو بها شتى دول العالم ومنها مصر وإن أحدثت عن الصين التي باتت تكتسح الكرة الأرضية كلها -كما نعلم جميعاً- بمنتجاتها اليدوية رفيع المستوى ثم انتقلت إلى تصدير التراث الذي يمثل الدول العربية إلى أسواقنا بدءاً من الأزياء وأغراض الصلاة والحج حتى فانوس رمضان والتعائيل الفرعونية والأمر نفسه في قارات أفريقيا وأمريكا اللاتينية بل وعدد من الدول العربية -مثل المغرب وتونس- اللتان خصصت كل منهما نصف وزارة للحرف التقليدية تكمل إحداهما السياحة وتكمل الأخرى الصناعة.. ونلاحظ أن الشعب المغربي هو المستهلك الأول لمنتجات الحرفية بعد أن أصدر الملك محمد الخامس مرسوماً ملكياً بتخصيص نسبة ثابتة من تكاليف إنشاء أى مبنى خاص أو عام لمنتجات الحرف من بلاطات خزفية ونوافذ من الزجاج المعشق أو من الخط الخشبي وما إلى ذلك ونجم عن هذا القرار قيام مئات الجمعيات الأهلية وآلاف الورش المختصة بالإنتاج الحرفي المعانة من الدولة تحت رعاية عدة نقابات مهنية تحمي حقوق ما يقرب من خمسة ملايين حرفي مما أنهى مشكلة البطالة هناك تقريباً وجعل دخل الحرفي في أعلى مستويات الدخل بالمغرب هذا فوق ما يحققه تصدير الإنتاج من دخل قومي هائل سيما بعد أن تم وضع ضوابط قياسية لمستوى الجودة وشبكة واسعة للتصدير ولم تقتصر أهداف التنمية الحرفية

بالمغرب عند الجانب الاقتصادي بل ارتبطت كذلك بالبعد الثقافي وتغذية الاعتزاز القوي بالتراث المتمثل ذلك فى قرارات تنظم طراز المباني وأنماط الزخرفية لتوارثها وألوانها الموحدة بجانب تخصيص يوم سنوى للزى القومى يرتدى فيه كل مواطن ومواطنة الأزياء التراثية المعروفة بالمغرب مما انعكس بالتالى فى حرص السياح على الحضور لمشاهدته وللإستمتاع بالتجول فى المدن والأسواق ذات الطرز التقليدية المميزة.

وفى أوروبا الشرقية نجد الفنون اليدوية التقليدية عمادا للاقتصاد والاعتداد القومى فى الوقت ذاته حتى أن الزائر الذى يخرج من أى بلد منها دون أن يصطحب معه بعض منتجاتها الحرفية يعتبر وكأنه لم يزرها مما جعل بلدا مثل رومانيا تقر بمبدأ إستئناس المنتجات الحرفية بالميكنة البسيطة كى تلاحق الطلب المتزايد من راغى الشراء وبالرغم من خطورة هذا المبدأ على أصالة العمل اليدوى فقد استطاعوا امتصاص الأثر السلبي للميكنة بزيادة مساحات التدخل اليدوى المباشر فى كل قطعة وأصبح دخل الحرفى بالتالى من أعلى مستويات الدخل فى هذه الدول.

واقع الحال فى مصر

ولتقارن بين هذا كله وبين وضع الحرف والحرفيين فى مصر.. إن الدولة لم تنشئ أى بناء مؤسسى لرعاية الحرف التقليدية.. لا وزارة.. ولا هيئة.. ولا قطاع.. ولا حتى شركة لتسويق ما ينتجه الحرفيون الأفراد المتناثرون فى جميع أنحاء البلاد بل إن الإدارة الصغيرة اليتيمة المعنية بهذا النشاط التى أسسها د. ثروت عكاشة بوزارة الثقافة قبل نصف قرن تقريبا وتطورت فى التسعينيات من القرن الماضى حتى أصبحت إدارة مركزية قد جرى تقزيمها وتهميشها وطرد حرفيها من مواقعهم التى تحولت إلى مخزن هائل للموظفين بلا عمل بوكالة الفورى كما تحول مركزا الخزف والحرف التقليدية بالفسطاط إلى فناء خلفى للصندوق التنمية الثقافية كى يمارس فيه أنشطة مجهولة حتى الآن بعد أن تم فصل هذين المركزين عن إختومهما من المراكز الإنتاجية التابعة لقطاع الفنون التشكيلية ولحاقهما بالصندوق لأسباب غير معلومة علما بأنه لا يملك أية أجهزة إدارية أو خبراء فى التخطيط أو التدريب أو التشغيل أو الإنتاج، مما اضطره للإستعانة بخبراء أجانب.. وهكذا حكم بالموت على كل الجهود المتواصلة لتنمية هذه الحرف على امتداد نصف قرن سابق يتلك الواقع وحكم بالتجميد على أسطوات ومعلمين ذوى خبرة تصل إلى أربعين عاما حين رفضوا أن يجلسوا كالتلاميذ كى يتعلموا من جديد ما تعلموه وهم صبية صفار ثم علموه لأجيال جديدة وهم كبار والذهل هو أن يكون معلمهم الجدد من الإنجليز الذين أتى بهم الصندوق ليعيد تأهيلهم لعمل بلاطات سيراميك ووحدات زخرفية محفوظة قيل إنها تلبى حاجة السوق أكثر من

الأشكال التقليدية التي اعتاد المركز إنتاجها.. فإذا كان هذا يحدث في وزارة يفترض أنها المسؤولة الوحيدة عن حماية التراث ومنتجيه فماذا نتوقع أن نجد في السوق التجارى المفتوح لكل من يجرى وراء الكسب السريع ولو على حساب أى قيمة أو تراث؟!

إن أسواق خان الخليلي بحى الأزهر ومنتجعات شرم الشيخ والغردقة والأقصر وغيرها أصبحت مرتعا مفتوحا لمنتجات مشوهة الأنماط مزيفة الخامات ركيكة التنفيذ صنعت بأيدي «حرفييّ» طلييات تحت السلم» التي تلبي احتياج الكم على حساب الكيف ويستغل التجار بها جهل السائحين بأسرار كل حرفة وبحشهم عن مجرد تذكّار يذكرهم بالبلد الذي زاروه إلى جانب ما يمتلئ به السوق من منتجات صينية وماليزية وهندية بأسعار لا تقبل المنافسة، أما الحرفيون الأسطوانات الذين تشربوا مهارات أجدادهم منذ طفولتهم وأصبحت لأناملهم المرفقة حساسية العازفين الموسيقيين فقد انكمشوا فى أركان مظلمة بين الحوارى والأزقة وعبثا يبحثون عن يد لهم يد العون بتسويق أعمالهم بعيدا عن حيطان البازارات المنتشرة فى المناطق السياحية الذين لا يستطيعون التمييز بين عمل الأسطى وعمل الصبى وكنتيجة لبؤس حالهم وتدهور أوضاعهم تحول الكثيرون منهم إلى أنشطة أخرى أو إلى تجار يستغلون زبائنهم فى المهنة كلما توفر لهم المكان اللازم للعرض فى المناطق السياحية كما كان يحدث معهم من قبل.. وفى جميع الأحوال فإنهم يرفضون أن ينقلوا خبراتهم إلى أبنائهم حتى لا يشربوا من نفس الكأس المر الذى تجرعوه، وقد ضاعف من أزمة المهارات الحرفية الجديدة غياب مراكز ذات مستوى جيد للتدريب على الحرف المخططة سواء بالهيئات الحكومية أو المنظمات الأهلية مما خلق بالتالى فئة من الحرفيين الذين اكتسبوا الخبرة «بالفوهة» خلال شهور معدودة ودخلوا بها سوق العمل والتجارة فاتت ثمارها الفجة والمشوهة التي تملئ بها البازارات السياحية.

وقد يحدث بين وقت وآخر أن يقام مهرجان للحرف التقليدية تتفق عليه الدولة ببذخ وتتعالى من خلاله شعارات حول إحياء التراث وتشجيع الحرف والحرفيين وخلق فرص عمل للشباب ورفع مستوى دخل الأسر الفقيرة وتمكين المرأة وإلغاء التمييز بينها وبين الرجل.. إلى آخر هذه الشعارات التي تشيعها الجهات الأجنبية صاحبة التمويل الذى ينفقه المسؤولون فى إقامة هذه المهرجانات لكن سرعان ما تنتفض بعد أن تقوم أجهزة الإعلام بتغطيته وتصوير المسؤولين وهم يقصون الأشرطة الحزيرية وينشرون الوعود البراقة ويعلنون عن إقامة المشروعات التي ستجلب الحياة إلى نعيم ثم يعود الحرفيون إلى أركانهم المظلمة المهملة فى الظلام البارد يائسين من الإصلاح أو منتظرين معجزة من السماء.

فى الطريق إلى الاندثار

والواقع أن الحال لا يبقى على ما هو عليه فقط بل يزداد تدهورا يوما بعد يوم لقد كان لدينا حتى منتصف القرن الماضى أكثر من مائة حرفة تنقسم إلى حوالى ٢٥ عائلة حرفية، والآن لم يعد لدينا أكثر من ١٥ حرفة تنتمى إلى خمس عائلات حرفية هى: أشغال الخشب والتطعيم، أشغال النحاس، أشغال النسيج للسجاد والكليم، أشغال الفخار والخزف، أشغال الإبرة للخيامية والتطريز.. وهناك عائلات حرفية كاملة فى طريقها إلى الانقراض التام مثل: أشغال الزجاج بالنفخ والزجاج المعشق بالجص، الأشغال الجلدية، أشغال منتجات النخل، أشغال المصاغ الفضى والبرونزى، أشغال الأزياء التراثية مثل القلى، العمارة البيئية بالطين والحجر والبلاص، أشغال الحصى، أشغال الصفيح، المنحوتات الحجرية للعمارة، زخارف الرخام والفسيفساء، فنون الخط العربى، أشغال تجليد الكتب.

حتى الحرف الموجودة نجد أن أغلبها ذو وجود رمزى: كم ضيل، حرفة ضعيفة، خامات غير مطابقة للمواصفات الأصلية، تصميمات جامدة لا تتطور مع متغيرات الواقع والذوق.. هل يعطى كل ذلك مؤشرا إلى أننا دخلنا العد التنازلى نحو الاندثار الكامل؟

إن التاريخ يجيب بالنفى فقبل خمسمائة عام إلا عشرة انتزع السلطان التركى الغازى لمصر سليم الأول خبرة الأسطوات فى خمسين حرفة من ديارهم وشحنهم بالمراكب كأسرى الحرب إلى أسطنبول ليعمروها بفنونهم ولم يعودوا قط وباتت مصر فى عراء فنى بعد غيابهم المأساوى لكنها سرعان ما استعادت عاقبتها وأنجبت غيرهم لكن ليس اليوم كالأمس قيوماً ذلك كانت دوافع الميلاد الجديد موجودة: بتأصل العقيدة والعادات والتقاليد وهى الأب والأم لكثير من الحرف وباحتياج الناس إليها لتلبية حاجاتهم اليومية وبتشجيع الأغنياء والرعاة كى يشبعوا نزعتهم للظهور والمحاكاة والتميز بما يمتلكونه من قصور مزينة تمتلئ بالمقتنيات الحرفية النفيسة وباهتمام الحكام الجدد بتشيد العمائر الفخمة القائمة على عشرات الحرف.. وفوق ذلك كله: بتغلغل الثقافة الشعبية التى تضع الحرفى فى مكانة لائقة تجعله يتناق خبراته عبر الأجيال السابقة ويورثها للأجيال اللاحقة والتى تجعل الشعب أول مستهلك لمنتجات الحرف مما يكفل لها سوقا مضمونة باستمرار.. فماذا لدينا اليوم من ذلك كله؟

- ارتباط الحرف بالعقيدة.. انتهى!
- وارتباطها بالعادات والتقاليد.. انتهى!
- وارتباطها بالمنفعة والاستعمال.. انتهى!
- وتشجيع الأغنياء والرعاة.. انتهى!
- وتشجيع الحكام والمؤسسات «أى الدولة».. انتهى!

- والثقافة الشعبية التي تغذى الاعتزاز بالحرفة وبالحرفى وتدفعه لتوريث خبراته لأبنائه انتهت وأصبح المواطن بالتالى فاقدا للاهتمام بتراثه، إما لاتجاهه إلى محاكاة الأذواق الأجنبية وإما لأنه مقهور بالعجز المادى عن اقتناء أعمال الحرف التى ارتفعت أسعارها وأصبحت شائنا من شئون السياح أو استعراضا ترفيها لدى الأغنياء أو حلية يتحلى بها المثقفون.

- أضف إلى ذلك: غياب مشروع ثقافى للنهضة يعمل على إشاعة روح التمسك بالهوية وعجن المنظمات الأهلية عن القيام بدورها لعدم تمكنها من الحصول على تمويل تحقق به مشروعاتها من الوزارات المعنية أو رجال الأعمال أو المؤسسات المالية أو الهيئات الدولية المانحة فباتت رهينة لثلاثة أطراف: تجاهل الدولة، وجهل أصحاب المال، وإملاءات مجحفة ذات توجهات مريبة للهيئات الدولية.

تاريخ الفرص الضائعة،

إذن فإن التعويل على التاريخ وحده لن يجدى فى استعادة مصر دورها فى إحياء فنونها الحرفية ولقد اتبحت أمام حكوماتنا المتتالية منذ السبعينيات حتى الآن العديد من الفرص لاستعادة هذا الدور ضمن سعيها لاستعادة سيادتها على أرض مصر ومكانتها العربية والدولية وإعادة بناء بنيتها الأساسية واقتصادها المفتوح وإقامة المدن الجديدة ويحثها عن مشروعات لتشغيل الشباب وتحقيق التنمية الشاملة للمجتمع وتشجيع السياحة على نطاق واسع وهى أكبر سوق لرواج الحرف والاستفادة من الميزة الثقافية لمصر فى المنافسة الدولية بمنتجاتها الحرفية وأسوة بغيرها من الدول العربية والأجنبية عبر وسائل الاتصال وثورة المعلومات وشبكة الإنترنت بما يجعل من ثقافتنا الوطنية منتجا عالميا ودرعا يحمينا من الوجهة السلى للعولمة لكن هذه الحكومات المتتالية أهدرت بكل أسف جميع الفرص بالرغم من أنها أول المستفيدين منها.

ولقد ساعدت السياسات الثقافية المتعاقبة على إهدار تلك الفرص فقد دأبت وزارة الثقافة على الفقر بساق واحدة وهى الأنشطة المهرجانية ذات الثقافة الغربية أو الاستعراض الشكلى المؤقت، وأهملت تماما دعم الثقافة الشعبية فى مواقعها الأصلية أو فى مراكزها الإنتاجية والبحية حتى التابعة لها وأغلقت صناديق التمويل اللازمة لبقائها وتموها وهكذا جفت المنابع وحرمت الأجيال المتلاحقة من زاد ثقافى يربطها بجذورها كما حرمت الجمعيات الأهلية من الدعم الكفيل بأن يجعلها تملأ الفراغ الذى تسببت فيه الدولة والأدهى من ذلك أن لوزارة أهدرت تاريخ الحرف التراثية حيث تركته يضمحل دون أن تحاول تسجيل تاريخه وأنماطه وأعلامه فى قاعدة بيانات أو موسوعات ولم تهتم حتى بإقامة متحف للفنون الشعبية فلم تنساو حتى مع أصغر دول العالم الفقيرة إلى التراث الشعبى.. وهكذا رسبنا فى امتحان



التاريخ كما رسبنا فى امتحان التنمية.

يحدث هذا فى بلد يصل عدد الشباب العاطلين فيه إلى عشرة ملايين، وكان يمكن لجال الحرف التقليدية أن يمتص نسبة لا بأس بها من بينهم، بعد دورات تدريبية قد تستغرق ستة أشهر لمهارات المتوسطة أو سنة للمهارات المرتفعة.

يحدث هذا فى بلد يدخله كل عام أكثر من ستة ملايين سائح أجنبى، يتطلع كل منهم إلى اقتناء بعض المنتجات الحرفية المرتبطة بتراث وتقاليد هذا البلد، من خلال عشرات الأسواق والقرى السياحية المنتشرة فى مصر الآن، ومن خلال أضعاف عددها بالخارج لو استطعنا النفاذ إليها مثلاً استطاعت دول أخرى النفاذ إلى أسواقنا.

يحدث هذا فى الوقت الذى نواجه فيه تحدياً يزحف نحونا بقوة مع كاثب العولة الاقتصادية والثقافية والدوقية، حيث بتنا مبهدين بأن نضبح سوقاً مفتوحة للمنتجات الأجنبية، بما فيها المنتجات الحرفية الكفيلة بالقضاء على هويتنا الثقافية ومزاجنا الحضارى الممتد لآلاف السنين، ومهدين كذلك بتحويل شعبنا من شعب منتج ومبدع إلى شعب مستهلك وخامل، وهو ما يعزز الرأى الذى يروج له البعض بأن الشعب المصرى الذى نراه اليوم لا علاقة له بالشعب المصرى القديم صانع الحضارات، وما يجعلنا جديرين بأن نحتل مكان الذيل فى قائمة الشعوب، ليس اقتصادياً وعلمياً وتكنولوجيا وسلوبياً فحسب، بل ثقافياً كذلك، بعد أن كانت لنا الريادة على العالم فى مجال الفنون والإبداع الحضارى.

قد يجد البعض فيما أقوله مبالغة فى التشاؤم، وقد يتشهدون على ذلك بما نراه من نهضة معمارية بانماط إسلامية وشعبية فى مباني المنتجعات السياحية بامكان متفرقة من مصر، وبمباني بعض فيلات الأثرياء، التى تتضمن عناصر من الحرف التراثية، مثل القياس والضرط الخشبي والزجاج المعشق بالجص. وكيف انتقل ذلك الطراز المعمارى بما يشمله من أثاث ويكون إلى بعض قصور الأثرياء فى دول الخليج بأيدي حرفيين مصريين، سواء كانوا يقومون به من خلال ورش ووسطاء من مصر، أو كانوا ينتقلون لتنفيذها فى مواقعها الخارجية.

والحقيقة أن ذلك لا يخرج عن أحد اثنين: فهو من ناحية مغالطة لذوق السائح الأجنبى الباحث عن طابع مميز يرتبط بالبيئة، ومن ناحية أخرى هو إشباع لرغبة الأثرياء الجدد «النفوذ ريش» فى محاكاة القصور التى تذكر بآثرياء الزمن القديم. وهذا وذاك ليسا عيباً أو مظهراً سلبياً، بل إن هذا التوجه مظهر إيجابى نتمنى إنتشاره غير أنه فى النهاية ليس إلا قشرة خارجية، ولا يشكل ظاهرة عامة فى الحياة المصرية بينما نتحدث هنا عن ثقافة منتجعية وتوجه قومى نحو تأصيل هوية الشعب وربطه بحضارته وتنمية مواهبه نحو النافسة الحضارية مع ثقافات تسعى لابتلاعنا وتحويلنا إلى مجرد مستهلكين لأنماط

الأقوياء، ونحن فى الحقيقة غير مؤهلين لأن نكون أقوياء فى أى شىء غير الإبداع الثقافى، فهو ميزتنا الوحيدة فى مضمار المنافسة العالمية، والأساس فيه هو الفنون الحرفية، بشرط أن ننجح فى التخطيط لنهضتها على أساس علمى، بالاستعانة بالخبراء فى جميع المجالات، من الاقتصاد إلى الفنون، ومن الصناعة إلى الثقافة ومن الإنتاج إلى التسويق والاستعانة أيضا بخبرات الدول الأخرى، ليس على طريقة صندوق التنمية الثقافية الذى يأتى بخبراء انجلترا يعلموننا رسم الخزاف الإسلامية، بل أقصد خبراء فى خلق شبكات واسعة للتصدير إلى الشرق والغرب.

رصيد الأنجازات المهددة

ومع ذلك فإننا نملك ثروة طائلة من الأفكار والمشاريع الممكنة التنفيذ مكدسة فى أرشيفات العديد من الندوات والمؤتمرات التى أقيمت بمصر وبعض الدول العربية خلال السنوات الماضية، بدءا من عام ١٩٩٥ وهو العام الذى أقيمت فيه الندوة الدولية للفنشرية والزجاج المعشق بالقاهرة بالتعاون بين وزارة الثقافة ومنظمة «إرسيكاف» الدولية للثقافة والفنون، فقد حققت بعشرات الأبحاث والمقترحات والتوصيات القابلة للتنفيذ، وتلتها فى العالم التالى مباشرة الندوة العربية الأولى بالقاهرة للحرف التقليدية، والتى شاركت فيها إثنتا عشرة دولة عربية وقدمت خريطة متكاملة لوضع الحرف فى هذه الدول، ووضعت أجندة مقترحة للتعاون المشترك فيما بينها، ولم يلتفت إليها أحد تماما كما لم يلتفت أحد إلى توصيات الندوة الدولية عام ١٩٩٥.

إلا أن أبرز متغير حدث فى ذلك السياق هو تأسيس الإدارة العامة لمراكز الحرف التقليدية تابعة للمركز القومى للفنون التشكيلية بوزارة الثقافة عام ١٩٩٢، لتضع الأساس لنهضة جديدة فى هذا المجال، وقد تشرفت بأن أكون أول رئيس لها، وتطورت خلال عدة سنوات حتى تحولت إلى إدارة مركزية للإنتاج الفنى، وتمت من خلالها توسيع قاعدة المشتغلين بالحرف فى ١٢ حرفة شملت مواقع عديدة بالقاهرة، بين وكالة الفورى بالأزهر، ودار التسجيات المرسمة ببلوان، ومركز الخزف بالفسطاط، ومركز الفن والحياة بحى الخليفة، ومركز بحوث الفنون التقليدية بالسيدة زينب، واستطاعت - من خلال مركزها الرئيسى بوكالة الفورى - إشاعة وعى جديد فى الحياة الثقافية بأهمية الحرف التقليدية، وإمكانية الإبداع والتطوير الجمالى فى أنماطها المتوارثة لمواكبة حاجات العصر، وذلك عبر عشرات المعارض وورش العمل والندوات والمؤتمرات والمسابقات التشجيعية للمنتجين، وفوق ذلك استطاعت بث الاهتمام لدى ناشطى المجتمع المدنى بتأسيس جمعيات أهلية تتبنى رعاية هذا النشاط، وكانت أولها: «جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية المعاصرة» عام ١٩٩٦. التى اتخذت مقرها فى نفس البيئة الطبيعية للحرف والحرفيين

بالقاهرة التاريخية.. وقد انتقلت بهذا النشاط خارج أسوار المواقع الحكومية، إلى ساحات النوادي الرياضية والاحتفالات الشعبية والمحافظات النائية، بل اتجهت إلى خارج مصر عبر العديد من المعارض الدولية منذ قيامها حتى وقت قريب، غير أن ذرة أعمالها هي إصدارها موسوعة الحرف التقليدية في جزئين، اشتملا على ثمانى حروف، وما تزال فى انتظار دعم يساعدها على استكمال الأجزاء الباقية، للحفاظ على ذاكرة الإبداع الحرفى، كذخيرة للباحثين والمعينين بماضى وحاضر ومستقبل هذا التراث.

• المدينة الحلم للحرف التقليدية،

ولقد كان من بين الغرض الضائعة لوزارة الثقافة: إقامة مشروع مدينة الحرف التقليدية بأرض القسطنطينية التاريخية فى النصف الثانى من التسعينيات من القرن الماضى، بعد أن تبنى إقامته المؤتمر الاقتصادى الدولى الأول بالقاهرة عام ١٩٩٦، والذي تقدمت به الإدارة العامة لمراكز الحرف التقليدية بمساعدة وزارة الخارجية.. لقد كان ذلك حدث بالغ الأهمية، حيث اهتمت به أغلب الدول المشاركة فى المؤتمر، وتولت اللجنة الدولية المكونة لترويج المشروعات التى تبناها المؤتمر طبعه فى كتاب وثائق ضمن المشروعات الهامة المختارة، وتم توزيعه على الجهات الدولية المعنية، كما تم نشره على شبكة الانترنت، وعندما توالى العروض والاستفسارات على الوزارة من شتى الجهات حول الشروط والإجراءات المطلوبة للمشاركة بالتمويل أو بالخبرة الفنية لم تجد من يجيب عليها، وبقيت الأرض التى صدر قرار من المجلس الأعلى للآثار برئاسة وزير الثقافة «ومساحتها ٦٠٠٠ م.م» خالية خمس سنوات حتى قامت السيدة سوزان مبارك بوضع حجر الأساس للمدينة عام ٢٠٠١ لدى افتتاحها مركز الخزف، الذى كان آخر مشروع أشرفت على إنشائه قبل تركى الخدمة، وما تزال المنطقة المخصصة للمشروع خالية حتى اليوم، إلا من حجر رخامى كشاهد القبرا

إن هذا المشروع الحلم الذى كان لى شرف وضعه وتقديمه - بالتعاون مع قطاع العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة - كان كفيلا بتمهيد الأرض لنهضة حقيقية للحرف التقليدية على المستوى القومى، لأنه لا يرمى الحرف الموجودة بالقاهرة وحدها أو الحرفيين المقيمين بها فحسب بل هو بمثابة مركز تجميع وتنسيق مع جميع المحافظات، ومركز تدريب على عشرات الحرف، تتعبه فروع فى عدد من عواصم المحافظات المميزة بالإنتاج الحرفى، ويرتبط ذلك بخطط ومراكز للبحث المنهجى والتوثيق العلمى والتصميم الفنى والتشغيل البشرى والإنتاج الكمى والكيفى والتسويق المحلى والدولى والعرض المتحفى والتشريف التخصصى. وفوق ذلك فإنه مزار ثقافى وسياحى وترويجى وتسويقى، يحتزل أنماط والفنون العمارة من مختلف البيئات الجغرافية والعمرائية بوادى النيل والصحراء فى مجموعة من البيوت، تقام

بنفس طرز العمارة في ييشتها الأصلية، من البيت النوبي والأقصرى إلى السيوى والواحاتى، إلى
السيناوى والشرقاوى، إلى الرشيدى والساحلى.. إلخ، ويستضيف كل بيت أسرة منتجة من نفس المنطقة
الجغرافية التى يمثلها لفترة معينة، تقيم خلالها فيه وتمارس إنتاج المشغولات التى تتميز بها أمام
الزائرين، وتبيع لهم أعمالها فى الحال، أسوة بقرى الحرفيين فى ينودلهى وإسلام أباد وغيرهما.. لكل
ذلك فإن المشروع كان مؤهلاً لاستقطاب عشاق التراث الحرفى وطابع الأصالة المصرية، خاصة أنه ينطلق
من مدينة تاريخية عريقة - وهى القسوطاط - ومن منطقة أثرية تجمع الأديان الثلاثة، وتمتد من حولها
ورش الفخار الشعبى فى تلك المنطقة.

• هود على بدء!

وبعيداً عن مشاعر التشاؤم والتفاؤل، فإننا لكى نحى مثل هذا المشروع، لابد أن تسلم وزارة الثقافة
ومنظمات المجتمع المدنى المعطلة فى جميعات أهلية معنية بهذا التراث بإيمان حقيقى وإرادة فاعلة لتنفيذه،
وهو لا يحتاج إلى أكثر من حملة قومية دولية لتوفير التمويل اللازم لإقامته، وأنا على ثقة بأن العديد من
الهيئات الدولية المانحة سوف ترحب بتمويله، بشرط أن توضع له الدراسات والأسس العلمية المناسبة،
بعيداً عن بيروقراطية الأجهزة الحكومية ومحترفى اقتناص الفرص.

ويتطلب ذلك - فى رأى - تأسيس مجلس أعلى للحرف التقليدية يتبع مباشرة مجلس الوزراء، ويضم
نخبة من الخبراء والمتخصصين، ويحظى باستقلال مالى وإدارى عن أية وزارة، مع تأكيد تعاونه مع
الجمعيات الأهلية المختصة وذلك مع مختلف الوزارات المعنية، مثل الثقافة والسياحة والشباب والمحافظة
والصندوق الاجتماعى للتنمية حيث يمكن الاستفادة من إمكانات كل منها فى إقامة ورش للتدريب
والإنتاج فى مواقعها المنتشرة بمدن وقرى الجمهورية تحت إشراف المجلس الأعلى بالقاهرة، فتصبح هذه
الورش بمثابة الشرايين التى ترتبط بالقلب، كما يتطلب تسويق المنتجات تأسيس شركة خاصة بالتسويق
المحلى والخارجى بالمشاركة بين المجلس وبين بعض المستثمرين.

غير أن نجاح هذا المشروع يرتبط بزرع وتنمية قناة المثقفين وقادة الرأى فى الصحافة والتلفزيون
والإذاعة بتبنيه والتنبيه لأهميته، وهو ما يؤدى إلى التوازن الثقافى بين الثقافة الرسمية للنخبة وبين
الثقافة الشعبية للقاعدة العريضة فى المجتمع، وهى قناة لا تتأتى بغير النزول إلى أرض الواقع، والبحث
عن نموذج ثقافى جديد ينبثق من إرثنا الحضارى الممتد وبيئاتنا الجغرافية المهمة بعمقيرة المكان
والزمان.

فخرى أبو السعود: تجربة في الأدب المقارن

د. ماهر شفيق فريد

على صفحات «رسالة» أحمد حسن الزيات نشر الأديب الشاعر المترجم فخرى أبو السعود (١٩٠٩ - ١٩٤٠) (١) في عام ١٩٣٥ مقالين في الموازنة بين الأدبين العربي والإنجليزي كانا تمهيداً لست وثلاثين مقالة في الفترة ما بين سبتمبر ١٩٣٦ - يونيو ١٩٣٧ تنحى الحق في أن يعد من أول رواد هذا المبحث، وأن كان قد سبقه إلى استخدام مصطلح «الأدب المقارن» بفترة بسيطة، خليل هندواي على صفحات المجلة ذاتها، على نحو ما أوضح الدكتور حسام الخطيب (٢).

وينبغي في هذا المقام أن ننوه بعملين سابقين عن فخرى أبو السعود: كتاب الشاعر السكندري الراحل عبد العليم القباني «فخرى أبو السعود: حياته وشعره مع ملامح من عصره وإشارات إلى آثاره النثرية» (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) وفيه تناول صلته بالإسكندرية، ومآساته (مات منتحراً) (٣)، واتجاهاته الشعرية من ثورة وغزل ووصف (٤)، ونماذج من شعره ونثره. والعمل الثاني والأهم هو كتاب فخرى أبو السعود «في الأدب المقارن ومقالات أخرى» من إعداد جيهان عرفة وتقديم د. محمود على مكى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧) (٥) وقد ضم النصوص الكاملة للمقالات التي تعيننا هنا إلى جانب مقالات أخرى، نشرت بمجلتي «لثقافة» و«الهلal»، عن الأدب العربي والآداب الغربية والفكر السياسى. وشفعت معدة الكتاب هذه النصوص بمقالات عن أبى السعود لىكى نجيب محمود وأحمد فتحى مرسى ومحمد عبد الغنى

حسن مع ملحق بأسماء وتواريخ وأماكن نشر المقالات.

وتتخذ مقالات أبي السعود في «الرسالة» شكلاً ثابتاً هو ذكر موضوع من الموضوعات مشفوعاً بعبارة «في الأدبين العربي والإنجليزي». وعلى هذا النحو نجد، بعد مقالات أكثر اتساعاً بالطابع العمومي عن الظواهر المتماثلة والنزعة العملية في الأدبين، يتحدث عن الموضوعات الآتية في كليهما: الأثر الأجنبي، طور الثقافة، الفكاهة، أسباب النباهة والضمول، الطبيعة، أثر الدين، الخرافة، أثر الفنون، شخصيات الأدباء، أثر البيئة، النقد، أثر نظام الحكم، غرض الأدب، أثر الترف، أشكال الأدب، الأدب العامي، الإنسان، التفاؤل والتشاؤم، البطولة، موضوعات الأدب، الرومانسية والكلاسيكية، الحرب، الطيران والحيوان، الذاتي والموضوعي، الشعر والنثر، الطور الفني، القصص، أثر المجتمع، الوصف، الخيال، التاريخ، بيئات الأدباء، المعنى والأسلوب، أثر الأخلاق، الحكمة، التشابه والاختلاف» (٦).

وتتناز هذه المقالات بكونها من أولى المحاولات العربية لرؤية الأدب العربي من منظور مقارن، وكذلك رؤية الأدب الإنجليزي من منظور عربي، بما يوضح أين يلتقي الأدباء، وأين يفترقان، مع إصدار أحكام قيمية على معالجة كل منهما لموضوع بعينه (٧)، وعلى الرغم من وطنية أبي السعود الفاعلة وكتاباته الملتزمة ضد الاحتلال البريطاني (له كتاب في الدفاع عن الثورة العراقية) (٨) فإنه يميل في أغلب الأحيان إلى تفضيل الأدب الإنجليزي على الأدب العربي. ومن أمثلة ذلك قوله عن تناول الطبيعة في الأدبين (أورد كلامه على طوله ضفنا به من اختصار يشوه معناه):

«حظي الربيع دون غيره من الفصول بالتفات شعراء العربية، كان الربيع وحده هو فصل الجمال والصفاء والحبور، وبقية الفصول أوان لكسب الرزق واحتمال قبيح الحياة، كما قال الطائي:

دنيا معاش للورى حتى إذا

جاء الربيع فإنما هي منظر

ولو درى لعلم أن هذه الدنيا منظر لمن شاء أن يرى ويشعر في كل الفصول وفي جميع حالاتها ومظاهرها، وأن للشقاء لروائعه وجاذبيته كما للربيع، وأن جميع مجالي الطبيعة وأشكالها لمسارح للب الشاعر ومجالات لفنه وتصويره. وقد تغنى شعراء الإنجليزية بفتنة الريف (٩) كما تغنوا بسحر الربيع، واستجاشهم غضب اليم وتجهم الأفق كما استهواهم صفاؤهما ووداعتهما.

ومن شعر العربية من يضيّق بأعهم في وصف الطبيعة قبل أن يقولوا في المنظر المجلد أمامهم أبياتاً، ويدركهم العجز والإحالة فيسبحون بقدرة البارئ، ووجدانيته، كما قال النواس:

على قضب الزبرجد شاهدات

بأن الله ليس له شريك

وقول أبي تمام:

صبع الذي لولا بدائع لطفه

ما عاد أخضر بعد إذ هو أصفر

فقدرة الخالق أمر لا شك فيه، والإشارة إليها في هذه المواقف سداجة في القول والتواء في استرسال الفكر وهرب من مواصلة التأمل والوصف، والموقف موقف استمتاع بالجمال وتصوير له، لا موقف وعظ وخشوع، وأزن هذين البيتين بقول تيسون في زهرة ضئيلة «أيتها الزهرة النامية بين شقوق الجدار، ما قد انتزعتك أنامل، وهانت كلك محمولة في كفي، بيد أنى لو استطعت استكناه سرك لعرفت سر الله والإنسان جميعا» فهذا شاعر يفكر ويتأمل ويتوق إلى المعرفة، وذلك شاعران يسلمان تسليم العجز، فلا أجادا التصوير ولا استرسلا في التفكير» (١٠).

ويعزو الناقد الراحل الدكتور على شلش حسن المقارنة عند أبي السعود إلى «تجربته في السفر إلى أوروبا، ودراسته في انجلترا للأدب الإنجليزي من ناحية، وحبه للأدب العربي من ناحية أخرى، فهذه التجربة هي التي ولدت في نفسه الرغبة في المقارنة، ثم تطورت الرغبة إلى حس طوره دراسة الأديين والحياة بين ثقافتين» (١١).

وتكشف المقالات عن «إجادة فائقة للغة الإنجليزية وإطلاع واسع على أدبها في شتى عصوره وهو ما لا يعادله سوى تضلع الكاتب من الأدب العربي وخبرته بأساليب البيان وجزالة لفظه مما يجعله واحدا من أبلغ كتاب العربية في ثلاثينيات القرن الماضي. على أن كتابات فخري أبي السعود لا تخلو من هفوات يسيرة كترجمته عنوان قصيدة «كولروج» The Ancient Mariner إلى «الملاح القديم» وصوابها «الملاح العجوز أو الهرم».

وقع د. عبد الوهاب المسيري ومحمد على زيد في مثل هذا الخطأ في كتابهما العمدة «مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي» ويصف Ariel (وهو الاسم الذي أطلقه شلى على نفسه) بأنه «إله إغريقي» (١٢)، والصواب أنه روح هوائى لطيف حبسته الساحرة سيكوراكس في بطن شجرة صنوبر مشقوقة إلى أن حرره بروسبرو من سجنه في مسرحية شكسبير «العاصفة».

ولا يحاول أبو السعود تلمس أى مؤثرات متبادلة بين الأديين اللذين يدرسهما مما يجعله - كما يلاحظ الدكتور محمود على مكى في مقدمته القيمة- أقرب إلى المدرسة الأمريكية منه إلى المدرسة الفرنسية، يقول مكى عن مقالاته:



«إنها بمنطق المدرسة الفرنسية تخرج عن مجال الأدب المقارن، إذ أنها ليست إلا رسدا لأوجه الشبه والخلاف بين الأدبين العربى والإنجليزى، ولنذكر أن التشابه لا يبرز إلا بمقابلته باختلاف». وقد كان أبو السعود أكثر عناية بوجوه الاختلاف منه بوجوه التشابه، وقد كان حريصا على أن يبين أنه لم تقم بين الأدبين أية علاقة تاريخية بوجه من الوجوه.

على أننا إذا أخذنا بمنطق المدرسة الأمريكية القائلة بإنسانية الأدب وعالميته - بمفهوم إنسانى حقيقى لا على النحو الذى طرحه ويلىك - فإن دراسة فخرى أبى السعود تكتسب مشروعية كاملة فى انتمائها إلى الأدب المقارن» (١٣)

ومن الإنصاف أن نضيف أن فخرى أبى السعود لم يكن غافلا عن قيمة التفاعل المتبادل بين «الأدب، وعلائقها تائرا وتأثيرا، وتلاقحها الخصب المثر كما يتبدى فى هذه الفقرة من مقالته عن أشكال الأدب:

«لو عنى أدباء العربية بدراسة الآداب الأخرى حق العناية لاطلعوا على أشكال للأدب تستحق أن تنتقل إلى العربية، فتكون باعثا على ابتكار غيرها. ولقد اهتمدى الأدباء الإنجليز فى كل ابتكاراتهم سائلة الذكر بهدى الأمم الأخرى: فالسوفيت اقتبسوها عن بترارك، والشعر المرسل أخذوه عن الدراما الإغريقية، والأودنقلت عن بندار، واللحمة تأثر فيها ملتون اثر هوميروس وفرجيل، والمقالة أوجت بها كتابات مونتين، وليس يدين الأدب العربى بشيء من هذا لغيره من الآداب، ولو فعل لجاء أرحب أفاقا وأوضح مناهج وأبرز أشكالا» (١٤).

ومن الباحثين - كاللكتور الطاهر أحمد مكي - من أخذ على فخر أبو السعود أن «فكرته عن الأدب المقارن كعلم كانت محدودة، ولم تكن موازناته تعتمد على شيء من مناهج الأدب المقارن على أيامه» (١٥) ومنهم - كاللكتور حسام الخطيب - من يأخذ عليه عزوفا عن أية مناقشة نظرية للمصطلحات التى يستخدمها كالرومانسية والكلاسيكية، (١٦).

وإلى هذه المأخذ - نضيف أن قماله تسير على نسق واحد رتيب، ينتهى بإملال القارئ حين تقرأ مجتمعه، ولا تحاول استكشاف أى أفق جديد يجاوز منهج الموازنة الذى اطمأنت إليه نفسه وقصر عليه جهوده.

ويبقى فخرى أبو السعود - رغم هذه المأخذ - صاحب فضل عميم على جمهور القراء فى زمنه، وواحدا من رواد الأدب المقارن الذين يستحقون مكانا إلى جوار طه حسين والعقاد والمازنى وغيرهم هلال ومن تلوهم.

هوامش :

(١) يؤرخ الدكتور محمد على مكى ميلاد فخرى أبو السعود بـ ١٩٠٩ . ويؤرخه د. على شلش وعبدالعليم القبانى بـ : ١٩١٠ ، ولا أدري أى التاريخين هو الأصوب .

(٢) د. حسام الخطيب، الأدب العربى المقارن، مجلة فصول، فبراير ١٩٩١ .

(٣) عن انتحار فخرى أبى السعود أنظر:

- زكى نجيب محمود، أديب مات فى ختام كتاب فخرى أبو السعود «فى الأدب المقارن» ومقالات أخرى «إعداد جيهان عرفه، والمقالة من منشورة فى مجلة الثقافة ٢٩ أكتوبر ١٩٤٠ .

- رجاء النقاش: «المتحرون» فى : التماثيل المكسورة، سلسلة اقرأ ٢٤٤ ، دار المعارف ابريل ١٩٦٣ .

- رجاء النقاش: الشاعر الذى انتحر، مجلة الهلال، نوفمبر ١٩٧٦ .

- د. عطية عمر، «سر انتحار فخرى أبى السعود» فى : دراسات فى الأدب المصرى القديم والحديث، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٠ .

ويشكل أحمد فتحى مرسى فيما يقال عن انتحار أبى السعود، اعتمادًا على ما عرفه فيه طول صحبتته له من «صموده للحياة، وثقته بالله وعدم تطيره من الحادثات» (انظر مقال مرسى فى ختام كتاب أبى السعود، «فى الأدب المقارن»، إعداد جيهان عرفه) . وربما دفع مرسى إلى هذا الإنكار- الذى لا أرى له وجهًا من الصواب- عاطفته الدينية ورغبته فى تنزيه مسلم عن بيع نفسه، وهو ما يجرمه الدين، وذلك على نحو ما أبى كثيرون أن يصدقوا أن الطيار البطوطى أو الفنانة سعاد حسنى قد انتحرت، وقد نشر مقالة بمجلة «الرسالة» فى ٤ نوفمبر ١٩٤٠ .

(٤) عن فخرى أبى السعود شاعرا انظر مقالة محمد عبد الغنى حسن «شعر التصوير عند فخرى أبى السعود شاعرا ، أنظر مقالة محمد عبد الغنى حسن «شعر التصوير والعاطفة عند فخرى أبى السعود فى ذيل كتاب أبى السعود، فى الأدب المقارن» إعداد جيهان عرفه، وانظر لعبدالغنى حسن «أعلام من الشرق والغرب» دار الفكر العربى ١٩٥٠ ومجلة الثقافة ١٢ نوفمبر ١٩٤٠ .

(٥) نوه رجاء النقاش بهذا العمل فى مقالة «جيهان عرفه» (مجلة أدب ونقد، نوفمبر ٢٠٠٥) . ويصف النقاش كتاب أبى السعود بأنه «كتاب فذ، وهو عامر بالملاحظات الذكية والمعلومات الغزيرة، أما أسلوبه فهو من الأساليب الصافية الدقيقة الواضحة الراقية التى تريح العين والذوق والفؤاد» .

(٦) من المقالات التى تسلك نهجا مشابها لمنهج أبى السعود هنا مقالة العقاد «الشعر العربى

والشعر الإنجليزى» وهى مؤرخة فى ٨ يونيه ١٩٢٨ فى كتابه «ساعات بين الكتب»، ومقالة المازنى «الأدبان العربى والإنجليزى مقارنات ومقابلات»، تقديم د. مدحت الجيار، مجلة فصول، ديسمبر ١٩٨٩.

(٧) يقول رجاء عبد النعم جبر إن «سلسلة المقالات الغذة التى كتبها فخرى أبو السعود بصحيفة «الرسالة» من سنة ١٩٣٤ إلى ١٩٣٧.. تؤرخ للبداية الرسمية للتوجه نحو الأدب المقارن» (جبر، «من مكتبة الأدب المقارن»، «الأدب المقارن فى العالم العربى، الكتاب السنوى الأول، القاهرة ١٩٩١، الجمعية المصرية للأدب المقارن»).

(٩) الثورة العراقية تأليف فخرى أبو السعود، مطبعة الفتوح، القاهرة، وثمة تعريف وجيز بهذا الكتاب فى مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة» أول نوفمبر ١٩٣٠، ص ١٢٥.

(٩) أرجح أن تكون كلمة «الريف» هنا خطأ مطبعيا صوابه «الخريف».

(١٠) فخرى أبو السعود، فى الأدب المقارن، ص ٧٥.

(١١) د. على شلش، تجربة رائدة فى الأدب المقارن، مجلة الأقلام (بغداد) نيسان ١٩٨٥.

(١٢) فخرى أبو السعود، فى الأدب المقارن، ص ٢١٨.

(١٣) نفسه، ص ٢٤ (مقدمة د. محمود مكى).

(١٤) نفسه، ص ١٤٥.

(١٥) د. الطاهر أحمد مكى، حكاية فخرى أبو السعود والآخرين، مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٨٢.

(١٦) د. سام الخطيب، مرجعه السابق ذكره فى هامش ٢.

دفاعاً عن تراثنا الصحفى

د. إيمان السعيد جلال

ما زال الحديث عن قيمة تراثنا، وحتمية الحفاظ عليه، ثم إتاحت له أن يربد الإطلاع عليه ومدارسته حديثاً ضرورياً، لأنه لم يؤت ثماره المرجوة حتى اليوم وهو ضرورى هنا لأنه يعد مقدمة للحديث عن جانب مهم من تراثنا وهو الدوريات، جرائد كانت أم مجلات.

يشير تاريخ الصحافة المصرية إلى أن أول صحيفة مصرية صدرت فى ١٨٢٨/١٢/٣ هى صحيفة «الوقائع المصرية»، وأنه قد صدرت قبلها فى مصر سنة ١٧٩٨ صحيفتان فرنسيتان، أولاهما: لو كورييه دى ليجيت Le Courier de l'Egypte وهى صحيفة لجنود الحملة، صدرت فى أواخر أغسطس ١٧٩٨، وثانيتها: لا ديكاد اجبسيين La Decade Egyptienne صحيفة لعلماء الحملة، وقد صدرت بعد ذلك بنحو شهر. وهاتان الصحيفتان، وإن لم تكونا مصريتين إلا أنهما وضعتا أساساً لفكرة الإعلام فى مصر.

وظهر بعد «الوقائع المصرية» عدد من الصحف الحكومية المتخصصة كيعسوب الطب ١٨٦٥، والجريدة العسكرية المصرية ١٨٦٥، وجريدة أركان حرب الجيش المصرى ١٨٧٣. أما الصحف الأهلية فلم تصدر إلا بعد «الوقائع» بحوالى أربعة عقود، فكان أولها جريدة وادى النيل التى أصدرها عبده أبو السعود سنة ١٨٦٧.

ثم تتابع بعد ذلك الصحف المصرية، وتوالى وتنوعت فى إصداراتها وموضوعاتها وسياساتها

وتوجهاتها، وانتشرت انتشاراً واسعاً، وما زالت حتى يومنا هذا.

فإذا كان ذلك كله مسلماً به، فإنه يعنى أن رصيد مصر من الدوريات يمتد عبر قرنين من الزمان، وهو من حيث الكم رصيد ضخم.

أما قيمة هذه الدوريات فلا خلاف عليها، من حيث كونها رافداً مهماً نستمد منه معارفنا عن تاريخنا، وصورة الحياة في بلادنا عبر عقود متوالية، والمتغيرات التي حدثت في جوانب الحياة، وتفاعل الأحداث في مصر مع حركة الحياة في دول العالم المختلفة، بما يسمح بمتابعة تطور أوجه الحياة، ويتيح الفرصة لاستعراض تاريخي عبر قرنين طويلاً وعرضياً، أو تاريخياً ووصفياً.

ودعونا من ذلك الزعم بأن النصوص الصحفية التي تتضمنها الدوريات تؤدي دورها جين إصدارها، ولا حاجة بنا إليها بعد ذلك، أو أن النشر الصحفي أدب غير خالد، فهي أقوال ردها من أرادوا أن يتعاملوا مع النشر الصحفي من زاوية الإبداع، وجدارة هذا الإبداع لأن يبقى ويخلد، مثله مثل الأعمال الأدبية المحضة.

وعلى الرغم من أننا نرفض هذه الرؤية، فإننا ينبغي أن الاننسى أن الصحافة أفسحت صدرها لأعمال الأدب الرفيع - ليس هذا مقام حصرها - من مقالات أدبية وقصص قصيرة وروايات منشورة على حلقات، ومسرحيات تنشر فصولها تباعاً، هذا عدا الشعر، وقد نشر كثير من هذه الأعمال - وليس جميعها - بعد ذلك بين دفتي كتاب.

ولذلك فإن التمسك بالقول بأن النشر الصحفي غير خالد لا ينهض حجة على إهمال تراثنا الصحفي الذي تتضمنه الدوريات، فإن كل مادة في صحيفة من هذه الصحف هي في حقيقة الأمر وثيقة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فنية أو علمية أو أدبية.. بل وثيقة لغوية على عصرها، وإهمالها إنما هو إهمال لجانب من جوانب تاريخنا، وتجاهل لما يمكن أن يعد بحق ذاكرة للأمة وشاهداً على انطلاقها النشط في ركب الحياة.

إن أي تاريخ مجيد يصبح الكلام عنه أوهاماً إذا لم يكن هناك أثر باق دال عليه، ومتاح لمن يريد الاطلاع عليه، ولذلك فإننا لا يمكن أن نحفظ للصحافة المصرية تاريخها المجيد دون أن يكون إنتاجها موجوداً ومتاحاً للاطلاع عليه، وليس مجرد أخبار توردها كتب التاريخ العام، وتاريخ الصحافة، لأشياء لم يعد لها وجود الآن.

إن تراث كثير من رجال التنوير المصريين من الأدباء والعلماء والمفكرين والفنانين والساسة كان في معظمه مقالات نشرت في الصحف قبل أن يجمعها أصحابها، أو يجمعوها بعضها في كتب، أو يتوفر

على جمعها بعض المهتمين، كما حدث في تراث جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبدالله النديم... وغيرهم. وإن كان نفر من هؤلاء الأعلام لم يلتفتوا إلى جمع إنتاجهم أو بعض إنتاجهم فى كتب، ولم ينهض أحد لجمعه، وعلى ذلك فإن كثيراً من إنتاج هؤلاء الأعلام ما زال حبيس الدوريات! لقد أصبح من الميسور الآن حفظ الكتب وإعادة طبعها، ولو كان ذلك عشرات المرات، أما الوثائق والمخطوطات والدوريات قلها شأن آخر.

- إن الواقع يؤكد أننا لم نحسن التعامل مع تراثنا الصحفى، فالمستودع الرئيس لهذه الدوريات هو دار الكتب المصرية، وفيها تعاني الدوريات إهمالاً كبيراً يعرض الكثير منها للتلف أو الضياع. وقد واجهت مشكلات عدة على مدى سنوات طويلة جعلتني أراجع غير مرة عن المضى فى موضوعات بحثية مهمة جدية بالتناول لعدم توافر المادة الصحفية، لأن الدوريات التى تتضمنها فقدت أو تلفت. أنكر هنا على سبيل المثال أنني تراجعت عن دراسة مقالات سلامة موسى (ت ١٩٥٨) بالمجلة الجديدة التى أصدرها شهرياً بين عامى ١٩٢٩ - ١٩٤٤ بعد أن فشلت فى الحصول على أكثر من نصف أعدادها فى دار الكتب - وفى غيرها.. فهو تالف أو مفقود.. ثم واجهت المشكلة نفسها حين حاولت أن أتناول جانباً من إنتاج يعقوب صنوع (ت ١٩١٢) من المقالات الصحفية، فوجدت كثيراً من صحفه قد أصبح اليوم مجرد عنوان فى كتب تاريخ الصحافة المصرية، على الرغم من أنه أصدر من منفاه فى باريس «رحلة أبى نظارة زرقاء» و«أبو صفارة» و«أبو زمارة» وكان يحرص على تهريب أعداد منها إلى مصر...

والأغرب من ذلك أنني واجهت مشكلة فى الحصول على عدد كبير من مقالات السنوات السبع السابقة على ثورة ١٩٥٢، على الرغم من قرب العهد بها نسبياً، إذا قسناها بعمر الصحافة المصرية... ولم يكن هناك بد من أن أقيم أياماً فى مخزن الدوريات بدار الكتب، حيث أشفق على موظفو المخزن الطيبون حين أدركوا حاجتى الماسة لنقل النصوص من مجلدات لا تصلح أن تمسها يد بشر، فضلاً عن أن تخرجها إلى قاعة الاطلاع، أو أن تصور منها صفحات.. فقد أصبحت المجلدات مفلكنة والأوراق جافة ومقصفة وممزقة، ووصل الحال إلى أنني كنت ألمم أجزاء الورقة الواحدة الممزقة حتى استكمل مقالاً لواحد من أعلام كتاب هذه المرحلة المهمة، كالدكتور محمد مندور والدكتور عزيز فهمى وأحمد حسين وفتحي رضوان... وغيرهم. وكنت كثيراً ما أجا إلى أقسام المعلومات بالمؤسسات الصحفية الكبرى فأجد فيها ضالتي... لكن المشكلة لا تنتهى بوجود المادة فى مكاتب أخرى، المشكلة تكمن فى أنها غير موجودة فى أكبر مكتبة فى مصر.. مكتبتنا القومية



الكبرى، التي تبلغ من العمر الآن حوالى ١٣٧ سنة - حيث أسست سنة ١٨٧٠ - وهى تعد أول مكتبة وطنية فى العالم العربى... مكتبتنا القومية التى تقابل مكتبة باريس الوطنية، ومكتبة الأسكوريال بمدريد، ومكتبة الكونجرس بالولايات المتحدة!

إننى أستطيع أن أجزم بأن صحفاً مصرية مهمة كالوقائع المصرية، أو الأهرام (١٨٧٦) أو «مصر» (١٨٧٧)، أو التجارة (١٨٧٧)، أو العروة الوثقى (١٨٨١)، أو المؤيد (١٨٨٩) أو المنار (١٨٩٨) أو اللواء (١٩٠٠) أو الجريدة (١٩٠٧) أو الأخبار التى أصدرها أمين الرافعى (١٩٢٠)... وغيرها كثير، هذه الصحف لن تجد لها أعداداً كاملة فى مكتبتنا القومية!

فإلى متى يظل هذا الرصيد الضخم من الدوريات حبيس المخازن المهملة، يعلوه التراب، وتهاجمه القوارض والحشرات، وتفسده الأيدي غير المسئولة، وتفنى منه كل يوم صفحات، هى فى آخر الأمر صفحات من حياتنا وتاريخنا وعصارة فكر أبناء هذا الوطن، وواجهة فتنهم وإبداعهم دون أن يتحرك المسئولون عن الثقافة فى مصر؟

صحيح أن الهيئة المصرية العامة للكتاب قد اضطلعت بنشر الأعمال الكاملة لعدد من المجالات القيمة، فأخرجت لنا فى السنوات الأخيرة الأعداد الكاملة لمجلة الكاتب المصرى، والزهور، والأستاذ، والتكتيك والتبكيك، كما أخرجت الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى سبعينيات القرن الماضى مجلات السفور والبيان والفجر، وأخرجت بعض الدور الخاصة مجلات مهمة، كالسياسة والرسالة.. ولكن الصحف اليومية ذات الإصدار المتلاحق والأعداد الوفيرة، التى امتد عمرها عقوداً تقارب قرناً من الزمان أو تتجاوزه يصعب على كثير من الجهات خوض مغامرة نشرها فى طبعات ورقية.

إننى أتصور أن التعامل مع ذخيرتنا من الدوريات ينبغى أن يتجاوز ذلك الفهم الخاطئ للحماية الذى يصل إلى درجة المنع، والفهم الخاطئ للإتاحة الذى يصل إلى حد الإهمال، فينبغى أن تكون الحماية بالحفظ السليم القائم على أسس علمية، والأمين فى الوقت نفسه، فيرثم ما فسد منها - بخاصة أن بالدار مركزاً للترميم ينبغى أن ينهض بدوره كاملاً - ويُرَد ما سُرِق أو يُستعاض عنه، ويُجَلَد أو يُعَاد تجليد ما تفكك .

والحفظ السليم يستوجب أن نعيد النظر لمخازن الدوريات التى ينبغى ألا تتحول إلى قبور تدفن فيها الدوريات، بل أماكن مناسبة لحفظ وتخزين وصون هذه الثروة النادرة. لا بد أن تكون هذه المخازن مجهزة بأجهزة لشطف التراب، وأجهزة تكييف لضبط درجة الحرارة والتخلص من الرطوبة التى تؤثر مع الأتربة على الأوراق والأحبار القديمة، بخاصة أن موقع الدار على ضفاف النيل - على

الرغم من جماله - فإنه غير مناسب لحفظ هذه المجلدات القديمة.

أما إتاحة الاطلاع على هذه الدوريات للمهتمين والباحثين والدارسين فإن هناك صورا عدة يمكن أن تتيح الاطلاع، دون التعامل مع الدورية في طبعتها الورقية الأصلية، التي ينبغي ألا تمسحها يد، شأنها شأن الوثائق والمخطوطات، فيمكن نقلها على مصغرات فلمية (ميكروفيلم) Microfilms أو اسطوانات ليزر C.D أو ديسكات الكمبيوتر.. أما الدورية نفسها فينبغي أن تحفظ بوسائل حديثة تضمن لها عدم التاكل أو التقصف أو التمزق.

إن ذلك دور مهم ينبغي أن تضطلع به المؤسسات الصحفية الكبرى، فلا تكتفى بإصدار صحفها في طبعتها الورقية، ولا أن تنشر المادة الصحفية الحديثة في مواقعها على الإنترنت، بل لابد أن تقوم بتسجيل الأعداد القديمة في صحفها بصورة ما من صور التسجيل الإلكتروني الحديثة. وأن تقدم نسخة من هذا التسجيل لدار الكتب المصرية (مكتبتنا القومية الكبرى) في عمية تقابل عملية إيداع الكتب، لكي تتاح للباحثين والدارسين والمهتمين فرصة للاطلاع عليها بجانب ما تحفظه هذه المؤسسات في مكتباتها. ولا شك أنه مشروع سيحتاج إلى تكلفة عالية، وإلى سنوات طويلة لإنجازه.. أما الدوريات القديمة التي لم تعد لها مؤسسات صحفية تنبأها فإن تسجيلها سيحتاج إلى جهود رجال الثقافة والفكر إلى جانب مشاركة رجال الأعمال الوطنيين الذين يقدرون قيمة تاريخ هذه الأمة، لدعم وتمويل هذا المشروع الثقافي القومي لحفظ تراثنا الصحفى..

إنه تاريخنا، وإنه أمانة، ومن المؤسف، بل من المؤلم أن نفرط فيه دون وعى... أو دون اكتراث.

د. الصفا في أحمد القطورى: التجربة الديمقراطية فى تركيا الحديثة والمعاصرة

فاتن نصار

هل لابد أن تفرض علينا الديمقراطية من الخارج ؟ أم الأفضل أن نفتش فى تراثنا... ونتعرف على تجارب الشعوب القريبة منا ؟ سؤال يطرحه الدكتور الصفا فى أحمد القطورى فى مقدمة كتابه عن التجربة الديمقراطية فى تركيا الحديثة والمعاصرة.

حيث يؤكد المؤلف أن إلقاء الضوء على تجارب الشعوب لابد وأنه يفيد إفادة جمة فى تطوير الحياة الديمقراطية خاصة وإن كانت هذه الشعوب تعيش ظروف اجتماعية متقاربة ومناخ حضارى وثقافى متشابه وهو ما دفعه إلى رصد التجربة الديمقراطية فى تركيا .

ويوضح المؤلف أن الهدف المعلن من الدراسة هو رصد التجربة التركية بكل خطوطها العريضة بل يمكن القول بكل دقتها وتفصيلاتها لكى نستفيد منها وأنه يمكن بذلك أن نختصر من حياة تجربتنا ما لا يقل عن خمسين سنة قد ضاعت منا وتسربت من بين أناملنا وحتى لا نفاجأ بأن الأخر المتربص بنا يفرض علينا ديمقراطيته التى صاغها لاجتماعات لا تربطنا بها وحدة الثقافة ولا تظلنا معها مظلة حضارية واحدة.

ويعتمد المؤلف فى كتابه المنهج التاريخى فى الرصد والمتابعة مع الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للأحداث وهو ما يميزه عن كثير من الكتابات فى هذا الحقل.

وينقسم الكتاب إلى جزئين : الجزء الأول يتكون من ثمانية مباحث يبدأ المبحث الأول فيها بتناول الحياة الديمقراطية فى أواخر عهد الإمبراطورية العثمانية وكيف كان السلطان مقيدا فى عهده المشروطية الأولى والثانية بقيود دستورية إلى جانب الحدود الدينية والأخلاقية والأعرافية التى

كانت تحد من إطلاق يده فى السلطة وانفراده بها.

ويوضح المؤلف كيف تحولت الإمبراطورية العثمانية من إمبراطورية مطلقة فى بادئ الأمر إلى إمبراطورية مقيدة نتيجة الدور الذى لعبته المعارضة المنظمة فى هذه الفترة وخاصة ما يعرف بالعثمانيين الجدد وجماعة الاتحاد والترقى وغير ذلك من الجمعيات والفرق التى تشكلت من أجل التغيير.

ويشرح المؤلف بشئ من التفصيل كيف استطاع المثقفون أن يهزموا السلطان ويخضعوه لإرادتهم لتحقيق التغيير المنشود وأن هؤلاء المثقفين هم نتاج الطبقة المتوسطة فى المجتمع. ويعرض الكتاب فى البحث الثانى التجربة الديمقراطية خلال فترة تاريخية متميزة من تاريخ تركيا ألا وهى حرب الاستقلال من ١٩١٤ إلى ١٩٢٣.

ويركز المؤلف فى هذا البحث على الدور الذى لعبه حزب الاتحاد والترقى بعد وصوله إلى الحكم فى جر الإمبراطورية إلى الحرب العالمية الأولى وكل ما ترتب عليها بعد ذلك من هزيمة ونتائج وخيمة.

كما يوضح الدور الذى لعبه مصطفى كمال أتاتورك فى تلك المرحلة الحرجة والخطيرة من تاريخ البلاد ولا يشير المؤلف فى معرض الحديث عن حرب الاستقلال إلا إلى الجمعيات المتضادة الفكر على اعتبار أن ذلك يعد ساحة من ساحات الممارسة والاجتهاد الديمقراطى آنذاك.

ويعرض الصفا فى للجمعيات السياسية والفكرية التى طفت على السطح فى هذه المرحلة وتأسيس مجلس الأمة التركى الكبير الذى تولى رئاسته مصطفى كمال إلى جانب رئاسة حزب الشعب الجمهورى ورئاسة الحكومة كما يتناول المعارضة التى واجهته سواء من خارج المجلس أو من داخله.

وخلال سرد له للأحداث التاريخية يحرص المؤلف على التركيز على تلك الأحداث المتعلقة بالحركة الديمقراطية أو المؤثرة فيها مع تحليلها بشئ من التفصيل.

أما فى البحث الثالث فيشرح المؤلف كيف تم تدعيم الاتجاه نحو نظام الحزب الواحد خلال العصر الجمهورى بعد توقيع معاهدة لوزان للسلام وإعلان الجمهورية وإلغاء الخلافة وإصدار دستور ١٩٢٤.

ويوضح أن السرعة التى تم بها إقرار الدستور أدت إلى خلق تيار معارض له تمخض فى تشكيل "الحزب الجمهورى التقدمى" إلا أن الحكومة أغلقته وتلا ذلك مرحلة من الاستبداد وتم قمع كل

الاتجاهات المعارضة وتصفيتهما فى سبيل دعم سيطرة الحزب الواحد.
وفى المبحث الرابع يتناول المؤلف بالدراسة "الحزب الجمهورى الحر" الذى أطلق عليه "المعارضة
المستأنسة" ويشير إلى نقطة فى غاية الأهمية وهى أن تجربة هذا الحزب جاءت على عكس تجربة
الحزب التقدمى فالأخير ظهر استجابة لرغبة من المؤسسين ومطلب تردد فى الأوساط السياسية
الحلية أما الحزب الجمهورى فجاء كإجابة للزعيم الغازى مصطفى كمال .

ويوضح المؤلف العوامل العديدة التى دفعت إلى تشكيل الحزب الجمهورى والتى يأتى فى
مقدمتها الرغبة فى تحسين صورة تركيا فى أعين الغرب من خلال وجود حزب معارض على الساحة
إلا أن مصطفى كمال وضع فى اعتباره منذ البداية أن يكون الحزب مستأنس ولا يشكل معارضة
حقيقية أو فاعلة ولكن جاءت الرياح بما لا تشتهي السفن وحظى الحزب بشعبية كبيرة مما أدى إلى
غلقه وواد التجربة وهى فى مهدها.

ويتناول المؤلف فى المبحث الخامس الحرية السياسية وهزيمة حزب الشعب الجمهورى حيث
يوضح أن تركيا ظلت مجتمعاً مغلقاً حتى نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وأن حزب الشعب
الجمهورى كان متفرداً بالحكم فى ظل نظام الحزب الواحد إلى أن شهدت البلاد تطورات سياسية
وثقافية واجتماعية عديدة دفعت إلى تبني التعددية الحزبية.

ويشرح الدكتور الصفصافى العوامل والمتغيرات الداخلية والخارجية التى أدت إلى تهيئة المناخ
المعارض لنظام الحزب الواحد وأمدت المعارضة بالحجج القانونية والمعنوية التى أمكن استخدامها
ضد سيطرة ذلك النظام.

ويشير المؤلف إلى أنه فى ظل ذلك المناخ تم تأسيس الحزب الديمقراطى عام ١٩٤٦ من تحت عباءة
مجلس الأمة الكبير وليس كحركة متطورة من داخل الشعب.

ويوضح أنه فى البداية نظر الجميع إلى الحزب الديمقراطى على أنه تكرار لتجربة المعارضة
المستأنسة ولكن فيما بعد ونظراً لعدة عوامل تغيرت تلك النظرة وحصل الحزب الديمقراطى على
تأييد أغلبية الشعب حتى نجح فى انتخابات عام ١٩٥٠ .

وفى المبحث السادس يتناول المؤلف دور عدنان مندريس زعيم الحزب الديمقراطى ورئيس الوزراء
فى الحياة السياسية مع التركيز على دوره بالنسبة للحزب.

حيث يشير المؤلف إلى أن مندريس اتجه إلى تدعيم مركزه بشتى السبل حتى أصبح يملك كل
أمور الحزب فى يده وأصبح هو صاحب السلطة المطلقة به.



ويعرض الدكتور الصفصافى للمراحل المختلفة التى مر بها مندرىس فى علاقته بالحزب و الأصوات المعارضة له والصراعات والانشقاقات التى تعرض لها.

وفى المبحث السابع يتناول المؤلف وضع الاقتصاد تحت إدارة الحزب الديمقراطى موضحا أن التدويل أو اشتراكىة الدولة التى كان يتبناها حزب الشعب الجمهورى خلال فترة حكمه من ١٩٢٣ إلى ١٩٤٦ قد تغيرت فى عهد الحزب الديمقراطى الذى تبنى النظام الرأسمالى .

ويبين أن القطاع الخاص خيب آمال مندرىس و الحزب الديمقراطى كما فشلت سياسة جذب رؤوس الأموال الأجنبية إلى تركيا.

وتعرض الاقتصاد التركى لأزمة حقيقية وفشل الحزب الديمقراطى فى السيطرة على تلك الأزمة بمعاييره التى اتبعها حتى وصلت الأمور إلى الانهيار الاقتصادى والسياسى التام بحلول عام ١٩٦٠.

لكن ماذا كان يفعل حزب الشعب الجمهورى فى مقاعد المعارضة فى ذلك الوقت ؟ هذا ما يستعرضه المؤلف فى المبحث الثامن موضحا أن حزب الشعب الجمهورى بدأ البحث عن ماهية جديدة وأن السؤال الذى كان يشغله هو : هل سيكون قادرا على الإصلاح وتحويل نفسه إلى جبهة معارضة حقيقية ؟

ويستعرض المؤلف المراحل التى مر بها حزب الشعب الجمهورى حتى انتقل من حالة الضعف والتحلل إلى القدرة على تشكيل معارضة فعالة وقوية قدمت نفسها بديلا للديمقراطيين .

ويوضح الدكتور الصفصافى أن فشل الحزبين الجمهورى والديمقراطى فى الاتفاق على قواعد اللعبة الديمقراطية دفع الجيش إلى التدخل فى مايو ١٩٦٠ لتبدأ الجمهورية الثانية.

هذه الجمهورية الثانية يتناولها المؤلف بالبحث والدراسة فى الجزء الثانى من كتابه الذى يتكون من خمسة مباحث.

المبحث الأول : يتضمن إرهابات الثورة والصراع الذى احتدم بين الحزبين الجمهورى والديمقراطى والمعارك التى اندلعت على أشدها بين الطرفين ، ويتناول الأسباب والعوامل التى دفعت القوات المسلحة إلى الإنقلاب على السلطة فى مايو ١٩٦٠ وفى مقدمتها الأوضاع الاقتصادية المتردية والعنف والصراع الشديد بين الحزبين الجمهورى والديمقراطى والتوجهات الدينية للحزب الديمقراطى وزعيمه عدنان مندرىس .

المبحث الثانى : يتناول المؤلف العلاقة بين الجيش والأحزاب السياسية موضحا أنه منذ بداية الفترة التى تعددت فيها الأحزاب أصبح دور القوات المسلحة هو أهم ما يشغل بال الديمقراطيين الذين توقعوا من الجيش أن يتعاطف مع الحزب الجمهورى وزعيمه عصمت إينونو الذى كان أحد

جسرات الجيش ويحظى بمكانة كبيرة عندهم ومن ثم عمد الديمقراطيون إلى تطهير القوات المسلحة وإزاحة كل من يشكون في ولائهم وهو ما أثار سخط وغضب القوات المسلحة وظهر ما يعرف بالثوار من ضباط الجيش.

للمبحث الثالث : يستعرض فيه المؤلف التدخل العسكرى وإعلان الثورة مشيراً إلى أن السياسيين كانوا قد فقدوا الإرادة والقدرة على الدفاع عن الحكومة ومن ثم عندما حدث التدخل العسكرى كانت المقاومة ضعيفة للغاية من جانب القوات الموالية للحكومة وتم الانقلاب باقل ما يمكن من سفك للدماء. يعرض الدكتور الصفصافى بعد ذلك للتطورات التى شهدتها الساحة السياسية حيث تم وقف نشاط جميع الأحزاب واعتقال زعامات الحزب الديمقراطى وبرلمانىيه وبحلول منتصف صيف ١٩٦١ عادت تركيا مرة أخرى إلى الحقل السياسى وتعدد الأحزاب وتم الاستفتاء على دستور جديد للبلاد والحكم بإعدام عدنان مندريس فى سبتمبر ١٩٦١ .

المبحث الرابع : يتناول المؤلف عودة الحياة النيابية والحكومات الائتلافية المتوالية حيث تزعم عصمت باشا أئینونو ٣ حكومات ائتلافية أما الحكومة الائتلافية الرابعة فقد تزعمها حزب العدالة الذى كان يعتبر امتداد الحزب الديمقراطى .

وفى انتخابات عام ١٩٦٥ فاز حزب العدالة بالأغلبية المطلقة ورأس سليمان ديميريل الوزارة الجديدة وسط مشكلات داخلية وخارجية متعددة ولكن يؤكد المؤلف أن المعضلة المهمة بالنسبة لحزب العدالة كانت هى كيفية الإدارة مع الحفاظ على التوازن بين المؤسسة العسكرية من ناحية والمتطلبات الدينية والروحية من ناحية أخرى.

ومن ثم ينتقل المؤلف إلى تناول العلاقة بين الدين والسياسة فى البحث الخامس ويوضح أن تلك العلاقة مرت بمراحل متعددة منذ الدولة العثمانية مروراً بمرحلة الاتصال بالحضارة الغربية ثم إعلان الجمهورية وفرض العلمانية ثم مرحلة تعدد الأحزاب التى انتقل الجدل فيها من السياسة والديمقراطية إلى الدين والعلمانية كذلك.

ويلقى المؤلف الضوء على موقف الديمقراطيين الإيجابى من الدين بصورة تفصيلية ومقارنته بموقف حزب الشعب الجمهورى المناهض له.

الدين أركان فى الدفاع عن الدين كمحرك للحياة من خلال زعامته لحزب النظام القومى ثم حزب السلامة القومى.

ويوضح المؤلف بالتفصيل القوى العديدة التى كانت تتربص بالإسلام فى تركيا والعنف والمضاد الذى طفا على السطح فيما بين عامى ١٩٧٠ و ١٩٨٠ والذى دفع الجيش إلى التدخل للمرة الثانية للإطاحة بالسلطة فى عام ١٩٨٠.



ويشير دكتور صفصافي إلى أن الجنرال كنعان أوون قاد الانقلاب الذي أدى إلى القضاء على الفوضى السياسية وقيام الجمهورية الثالثة وذلك لوقف النزيف الدموي والعنف والعنف المضاد من ناحية والحد من المد الإسلامي من ناحية أخرى.

ويذكر المؤلف أنه في إبريل ١٩٨٣ رفعت معظم القيود التي كانت قد فرضت على النشاط السياسي وأثبتت انتخابات ١٩٨٤ أن جذوة الشعور الديني لم تخب في تركيا بل أنها في توهج مستمر. ويذكر المؤلف في خاتمة كتابه أنه سيتبع ذلك دراسة أخرى ترصد التطورات الديمقراطية التي طرأت على الحياة السياسية في تركيا ما بعد إنقلاب سبتمبر ١٩٨٠ وعودة الحياة النيابية حتى بدايات القرن الواحد والعشرين تلك الفترة التي زادت فيها المواجهة بين الأحزاب السياسية ذات الطابع الديني وبين القوات المسلحة المتمثلة في الجيش بجنرالاته وتحذيراته بل وتدخلاته.

ذكرى مرور أربع سنوات على رحيل راشيل كورى

ثلاث رسائل عشق لراشيل

أشرف بيدس

(١)

الليلة شديدة البرودة .. يصفر الريح فى نوافذى وفى أيامى الفائتة .. يوقظ الذكريات ويقلق نومها ويحركها .. يداعبها .. يدغدغها .. يشطرها نصفين، ويفتش داخلى عن أسرارى الخافية .. يعيد عبق الماضى وآلامه، يتكاثر الثلج الأبيض ويحتل الأركان والزوايا .. يتركم فوق الأرصفة الساكنة، ويبدو الأسفلت المبلل المضى فى العتمة وكأنه قطع من الماس غسلتها الأمطار ..
أتذكر تلك الليلة .. ليلة عيد الميلاد .. حينما كنا نتصعك أنا وأنت فى شوارع «بيت لحم» العتيقة ..

عندما تقترب ليلة عيد الميلاد، .. تقترب معها أوجاعى المخبة فى صدرى .. وتقفز الصور والأحداث أمام عيني .. تروى ما حدث من جديد .. فى الليلة الأخيرة للقائنا الأخير ..
بدا كأنه يوم عادى .. تجولنا بالصباح فى «رام الله» واشترينا معطفين أحمرين، وبعضنا من الزهور، وقصدنا مكانا نائيا على مشارف مدينة «البيرة» نحتسى فيه القهوة ونفسح المجال لمشاعر صادفتها الزحمة وبراحة الوقت، ثم عرجنا إلى صديقتنا «...» قدما لها الزهور وتناولنا الغداء معها، وبعد حديث طويل لم أتذكر منه شيئا حيث كنت مشغولاً بالنظر إليك، وأنت كذلك ظللت تتابعين انقاسى المسافرة إليك على غير العادة وبدون استحياء من صديقتنا، انصرفنا إلى «بيت لحم» للاحتفال بليلة الميلاد هناك تلبية لدعوة صديق آخر، لم نعبأ كثيرا بسوء حالة الجو، قطعنا الشوارع الجانبية، حتى استقلنا سيارة .. وعندما وصلنا؛ تجولنا فى الشوارع الخالية، تكلمنا

.. ضحكنا .. بكينا .. جرينا .. غنينا .. ورقصنا كثيرا على أنغام السكون ودقات قلوبنا ..
 اخترلنا العمر كله فى تلك الساعات، لم تكن هناك عيون تراقبنا، أو أذان تسمعنا، أو أنفاس تلاحقنا،
 لم يكن فى الشارع غيرنا، فقمضنا ليلتنا، أرهقنا الكلام ولم يرهقنا، انتصف الليل علينا وأسدل ستره
 وطعائنته ولنا بدفء مشاعرنا .. فنسينا الصديق ونسينا المكان والزمان .. ولم نتذكر شيئا من
 الدنيا فى تلك الليلة الباردة التى لم تهدأ فيها دقات قلوبنا، وظلت نكرها تداعينا كلما صفرت الريح
 فى النوافذ المغلقة.

(٢)

أيام كنيبة وبطيئة .. لكنها ستمضى .. كل شيء يمضى .. حتى نحن على موعد قد يطول أو
 يقصر .. لكنه أت ولا ريب فى ذلك.

حاولت أن أكسر ملل أيامى الفارغة بعد رحيلك .. فساعاتى بعدك أصبحت مملّة بعض الشيء،
 لكنها محتملة .. قمت بإعادة ترتيب خزانتي القديمة وصندوق خشبى كنت أخضر فيه بعضا من
 الذكريات .. ووجدت أشياء لها قيمة وأخرى استحوزت على مكان دون داع .. وشدتنى بعض
 «الشرائط» الملقاة فى زاوية الصندوق، شريطة شعرك القرمزى، هل تذكرينها، فقد احتفظت بها،
 عندما قمت ذات مرة باستعراض خصلات شعرك الحريري حالكة السواد، وأخرى برتقالية أنسابت
 بينما أناملى كانت تداعبها .. وأخرين حمراوين فضهما الشوق إلى صدرى .. فقد كان يحلو لك أن
 أضفر الخصلات بأنفاسى وتتهادى التى ذهبت دون رجعة ..

استوقفتنى التفكير لأبحر فى تلك الأيام البعيدة، وحاولت استرجاع وجهك الملائكى .. لما كان
 ملائكيا .. وجدت أشياء كثيرة ردتنى لذكريات مرة ومرهقة .. بعضا من أغلفة الشيكولاته التى كنت
 أحضرها إليك .. وتساءلت لماذا احتفظت بها؟ ربما لأننى كنت يوما انتسم منها رحيق بقائى ..
 ربما !!

لكن ما يحيرنى هو أننى تجاهلت أن اطرح سؤالاً بديهيا حينذاك، لماذا تعشقين الشيكولاته لهذا
 الحد؟ وهل هناك علاقة بين هذا العشق وسهولة هضمها؟ كم كنت تعشقين الأشياء السهلة المنيعة
 والمنقادة إليك ..

فتشت كثيرا فى صندوق لذكرياتى .. وكأنى أفتح قلبى على مصراعيه لأفصح أيامه وأعزى
 سوءاته، كانت محاولة بائسة وشيطانية للقضاء على فراغ الوقت، لكنها انتهت بالأم مبرحة وشقية ..
 ويبدو أن الداء مازال فى الضلوع يترنح ويتسكع .. يصول ويجول ويجعلنى ادفع رغما عنى فاتورة
 عشقى .. لتخاذه .. فهل وفيت الدين .. أم أن هناك أشياء لازالت معلقة فى أيامى الكنيبة والبطيئة.

لا .. ليس بهذه القسوة .. لم أحتمل رذاذ المطر المعبأ من شفيتك .. ولا القرنفل الذى أطلقته عيناك فى قلبى .. أنها منتهى القسوة، أن تختصر كل أيامى فى جمل تحمل الريحان والياسمين وتفتersh الطريق الذى ظننته بدا وعرا ومتعثراً ..

سالت نفسى وأنا أقرأ عناقيد الفل التى أرسلتها ، هل هذا حفل تأبينى، هل تلك الكلمات هى آخر الكلمات التى سكتب فى دفترى الأخير .. أم أنها سكرات الموت وغفوة الرحيل؟ أعيد القراءة مرات ومرات، وفى كل مرة أشعر بقسوتك على .. نعم .. قسوة .. ليس فى استطاعتى تحمل كل هذا العشق .. كل هذا اللطف، إن كلماتك أقوى من قدرتى وأجديتى ولغتى .. كان أولى بك أن تجرعينى تلك الكلمات حرفاً حرفاً، حتى أستعيد توازنى، أنها طريقة عبقريّة للخلاص منى ..

كنت أخشى الموت بعيداً عن احتوائك، وتجنيت أن تتزود عيني بنظرة وداع أخيرة، ولكنى الآن اللفظ أنفاسى الأخيرة وأنا بين يديك وأشعر بأنفاسك تلفنى وتعيد تكوينى من جديد ..

هل أخطأت الحروف المقصد؟ وكان لها طرق أخرى غير تلك التى عبرت فوق جسدى .. احتاج بعضاً من الوقت حتى أستعيد نفسى .. احتاج قراءة تاريخ حياتى مرة أخرى .. هل أستحق كل هذا؟

أصبحت الآن أكثر خوفاً ورهبة منك .. أشعر بأننى اتعلم أول درس فى الحب، وكثيراً ما كنت أردد على الملائكة قائداً على تحريك مشاعر الآخرين واليهو بها .. كنت أزعم بأننى وأننى وأننى ..

والآن تتساقط أوراق خريفى مع أول هلة ربيع .. وفقاً لقلبى .. يكفينى من الدنيا تلك الكلمات التى أعادت تكوين أشعة شمس حياتى، ومنحتنى أول بطولة حقيقية، فى مسيرة كنت أعتقد أنها مليئة بالبطولات والانتصارات ..

أصارك بأننى لن أستطيع أن أخرج من جلدى .. فمازلت فى حالة يرثى لها، واحتاج للمساعدة لاجتياز هذه المحنة الشاقة .. أن طلقاقتى الدوية القاتلة، أجهزت على وفقدت القدرة على فعل أى شئ، لكنها فى ذات الوقت أعادت لى الحياة، وكأنى طفل يحب فى أيامه الأولى ..

إذا كنت ترتبين لنهايتى، فغروب شمسك كفيف بتحطيم آخر قلوعى .. أنها فرصة أخيرة لحفى ..

شعائر من كتاب الموت

محمود الغيطاني

صرخة انثوية حادة بها الكثير من النشوة أفاقتني من غيبوبتي اليومية. لم تكن الصرخة طبيعية فتأملتها كثيرا. ممن تكون صدرت هذه الصرخة؟ فيها الكثير من صوت زوجتي. أو تكون قد أصابها مكروه؟ ولكن كيف هذا وأنا أراها جانبي تغط في نوم عميق؟ بالتأكيد ليست هي. ولكن أليس هذا صوت شقيقتي تواسيها؟ أين هي؟ وكيف أسمع صوتها دون رؤيتها؟ أويكون الأمر أضغاث أحلام؟ ولكن كيف لي أن أرى وأسمع بوضوح بينما أنا مستغرق في النوم؟ ها أنا بالفعل أنام جوار زوجتي الغائبة في غيبوبتها الخاصة. عليها الآن تحلم بأحلام سعيدة أو غير سعيدة، لست أدري، لكنها بالفعل نائمة. أجل.. ها هي يرسم على وجهها شبح بسملة جميلة كأحلامها التي بلا شك ستكون هنيئة. ولكن من أين جاءت هذه الصرخة الجزعي؟ أحاول النهوض إلا أنني أفسل. شيئا ما يجعلني مرتبطا بفراشي. أجاهد مستنفذا قدرا كبيرا من طاقتي فأستسلم لعجزى. أسترقي السمع فإذا صوت شقيقتي الواضح تقول باكية :-

- كان بدري عليكى يا حبيبتي .. قटक وهو يذوب فيك عشقا.

عدم التجانس في الجملة جعلنى أضحك لئى فى. من أين لها بهذا التركيب اللغوى العجيب؟ أعجبني النصف الثانى من الجملة؛ فجعلنى أتأمله طويلا. ولكن من هذا الذى يذوب فيها عشقا؟ هل هناك من يعشقها غيرى؟ أو تكون خاتنة؟ أحاول إبعاد الفكرة عن خاطرى، فأراها عارية تماما بينما يد ما تمتد متحسنة جسدها. إن مسام جلدها خمر الواضحة تنتفتح كزهرة يانعة تلك اليد الغريبة. أدقق النظر فى اليد البضة التى تصل و تجول بلا مانع يعوقها. صوت مقرئ ما يعلو مرتلا :

- "فالينا مرجعهم ثم الله شهيد على ما يفعلون".

أهز رأسى موافقا ومؤمننا على قول المولى عز وجل. ولكن من أين لى بهذه اللحظة الإيمانية؟

أرى اليد تقترب وكأنها جزء من كادر سينما. يكتمل الجسد المتصل باليد فإذا بها شقيقتى متجردة من ملابسها. أندمشت مرتعدا. ما هذا الذى تفعلانه؟ انهما تتضاجعان فى مشهد سحاقي قاس. أناديهما محاولا منع هذه المأساة الرتسة أمامى. أنظر إليها حيث تستلقى جانبى محاولا إيقافها إلا أنها قد اختفت. أهى تفعلها حقا؟ أنكر أبنتى قد سمعت ولولة على امرأة ما ربما هى زوجتى، كما أن صوت المرتل ما زال صدها يملأ رأسى. إذن فهناك من مات، وهناك من يبكى عليه ولكنى عاجز عن معرفة الحقيقة. لماذا لم يحاول أحد إيقافى؟ ومتى أخذتنى هذه السنة من النوم؟ أنكر أننى ضاجعتها مرتين أو ثلاثا، لست أنكر. كما دخت علية من السجائر، وقرأت كثيرا فى "الظاهرة اللاواقعية"، بعدها احتسيت كأسين من النبيذ أو لعلهم عسرا، ثم تحدثت مع صديقتى ذات العينين الزرقاوين. هل تبادلنا الحب فى الهاتف؟ ولكن أتى لنا أن نتبادل هاتفيا أحاول ترتيب أفكارى المتناثرة بصعوبة. أشعر وكأننى فى كابوس لا ينتهى. كان صديقى ذو الشارب الكث يقول لى دائما :

- هل أجريت أن تساق امرأة؟

كثيرا ما كنت أندمشت. وهل لى أن أساق امرأة؟ حينما كنت أسأله هذا السؤال كان يختفى وكأنه لا وجود له. إلا أن دهمشتى تصاعدت حينما رأيت شقيقتى تمتص نهدي زوجتى. أحاول تصحيح المأساة، فأرى قضيبا ضخما يملأ فراغ الغرفة قد انبثق بين فخذى شقيقتى. يملأنى الفزع. بالتأكيد ستقتلها إذا ما حاولت إتيانها بهذا الشيء العظيم. أناديهما للحد من وقوع المأساة، إلا أنهما وبا للفرابة اندمجا بعد الاندساس العظيم وكأنه لا شئ. إن الأشياء تأخذ بعدا آخر غير ذلك البعد المألوف. شيئا من اليقين انتابنى أن هناك شئ لا واقعى يحدث. أجول ناظرا حولى. زجاجة خمر فارغة تماما جوار مجموعة الكتب التى قرأتها بالأمس. أجل، وهى أعقاب السجائر التى لا حصر لها بجوارها. هناك ضيق شديد يثقل على صدرى حتى لكان الهواء المحيط له وزنا يكاد أن يقرب من مئات الأطنان. أرى باب الغرفة منفرجا بعض الشيء، وهناك ضوء ما يأتينى منسريا من فرجه. إذن فهناك من يجلس فى الخارج. أجل، إن صوت الولولة والنحيب يأتينى واضحا جليا. كما أن صوت أطفالى الصغار الذين لا يكفون عن الضجة يتردد بين الفينة والأخرى. ها هو صوت زوجتى يوبخهم، به شئ من النشوة الممتزجة برنة حزينة ثكلى. صوت المرتل أسمع فى الخلفية الصوتية للجميع. صوت أحدهم ينطلق :

- وحدوووووه .. كل من عليها فان.

يرد عليه آخرون : - ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام.

تزداد دهمشتى المتصاعدة. من هو الذى مات؟ وأكون أنا؟ ولكن كيف يتأتى هذا بينما أنا أرى و

أسمع ما يحدث حولي؟ أنكر أن الذي ولولت عليه شقيقتي قبل مساحتها لزوجتي كان زوجتي و ليس أنا. ها هو صوت صديقي ذو الشارب الكث يواسيها :
- لا تحزني .. كفاك فخرًا أنه مات وهو في قمة شموخه العلمي.

إن فن فهو يقصدني أنا. أحاول مناداته فأرى الباب يزداد انفراجة ليدخل مجلًا بالسواد بشاربه الضخم الذي يكاد أن يغطي وجهه بأكمله. ينظر نحوي و قد بدت على وجهه بسمة لا معنى لها ثم يطأني رأسه مبديا الكثير من الحزن العميق. تدخل زوجتي متشحة بملاح الحداد. كان منظرها مشيرًا للضحك بوشاحها الأسود الذي تلفه حول رأسها بينما باقى جسدها عار تماما. صديقي ذو الشارب الكث يطوقها بذراعه. انهما يمارسان طقوسا جنسية جئانية. يتجرد من ملابسه فتصدمني الدهشة. هناك هوة سحيقة لا قرار لها بين فخذيه. هل هذا ما كان يقصده حينما قال لي هل جريت أن تساقق امرأة؟ أسمع بهمس بحميمية :

- لا بد أن نفعل؛ فلك كانت رغبته رحمه الله.

إن الوغد يساققها. كيف لي أن أمنعه؟ أتأمل وجهها الذي يكاد أن يتفجر من فرط اللذة فتصاعد شحنة الغضب داخلي. صوت المرتل ما زال يملأ الخلفية السمعية للمشهد. أوأظنه الموسيقي التصويرية؟ ما هذه الأفكار التي تملؤني؟ يبدو الأمر وكأنه شريط سليلويد سينمائي متحرك. أنكر مقالتي الذي كتبتة عن رفض الميتافيزيقا الدينية مدعما بالكثير من البراهين. كان عن فيلم ذهني قاس يذكرني بما أراه الآن. ينتهي صديقي ذو العينين الزرقاوين مما يفعله فيعود إلى ذكوريته. لون عيناها يذكرني بصديقتي التي هاتفتني بالأمس. هل هناك ارتباط ما بينهما؟ أنكر أنني قد رايت زوجتي مستلقية جوارى عند سماع الصرخة. أجل، ها هو وجهها الذي يملؤه الفزع يقترب من وجهي. لم هي جزعي هكذا؟ عيناها فيهما الكثير من الرعب. إنها تخطب صدرها بجنون حتى لتكاد أن تمزقه. ها هو الدم يكاد أن ينبثق من لحمها الطرى. إنها تمسح شيئا ما ينزلق من زاويتي فمى بغزارة. حالة الاختناق الشديد تعاودني. أكاذ أشعر وكأن تنفسي قد صار مستحيلا. حالة ما من القىء الشديد تمنعني من التنفس. أحاول القيام إلا أن شعوري بالأثيرة وكأني لا شئ يملكني فاعجز عن الفعل. أراها تناديني بقوة أعرفها من تعبيرات وجهها، إلا أن صوتها يأتيني متلاشيا وكأنه صادر من أعماق جب سحيق فيصّل إلى مسامعي وكأنه أطياف صوت. أقول لها مطمئنا :

- لا تجزعي، ليس هناك شئ.

إلا أن الأمر يبدو وكأنها لا تسمعي فتزداد نحيبا و ولولة. بكل ما أوتيت من قوة أحاول تهدئتها إلا أن الوهن المسيطر علي يجعلني أكف عن المحاولة.

عالم أليس

إسلام عبد الرحيم

الكرسي الأصفر البلاستيكي يحتوي على تماما عامان كاملان منذ انقطعت عن المجيء إلى هذا المقهى البعيد . تجددت الجدران ، و الموائد أصبحت مغطاة بالمفرش البلاستيكي الأصفر الذي يحمل علامة شاي فاخر لا يقاوم ، كما يقول إعلانه بالتلفاز .

بدون أصدقاء جلست . لم تعد الجدران تحمل رائحة التبغ و دخان الشيشة ، أصبحت بيضاء تماما و لم يعد لها تاريخ . طلبت قهوتي السادة التي لن أشربها ؛ لأنني توقفت عن ذلك منذ فترة . نظرت إلى اليد التي وضعت الفنجان أمامي و وجدت أنها ليست معروفة كما كانت من قبل . رفعت عيني إلى الوجه العجوز الذي يمتلك جزء من ذاكرتي ، لأجد وجها آخر يبتسم ابتسامة روتينية أشعرتنى بالوحدة . . و الكرسي يفرض عليّ جلستي و وضع يديّ دون أي فرصة للتحرر

كان الكرسي الخشبي منبسطا في تسامح ، يسمح لي بفرض سيطرتي عليه دون مقاومة ، تماما كأب يجعل طفله يمسك بيده و يقوده إلى المنزل ، على الرغم من أنه يحركه في الاتجاه الصحيح دون أن يشعر الأخير ، فيبتسم ابتسامته الطفولية

الوجه المحيط بي تحاصرني / أنكمش / و الكرسي لا يسمح بذلك . أشعل سيجارتي و أضع اللعبة أمامي ؛ تحسبا لمزور صاحب اليد المعروفة ، فأمد له يدي بسيجارة أشعلها له و أبتسم . ألمح وجه صاحب اليد التي أعطتني الفنجان في المرة . أعيد اللعبة إلى جيب قميصي و أستسلم للكرسي تماما .

المرآيات تحيط المكان / فأشعر أنها ترصد تحركاتي من جميع الاتجاهات . يختنق الدخان في حلقي لأسفل ، فيظلم هـر الجميع بعدم الانتباه ، إنهم لا يحتاجون للانتفاتح / فقط ينظرون إلى أي امرأة .. المرأة تلمع بشدة ؛ لتعطي من ينظر إليها شعورا زائفا بأنه على ما يرام . خذعتني بعدم

إظهار بعض التجاعيد فى وجهى / لكن أصابعى اكتشفت المؤامرة فى حركة هادئة دون أمر منى ؛
لتساعدى .

ابتسمت ، دون أن تعكس المرأة ابتسامتى المنتصرة عليها . وبيّته الجزء الذى يعكس وجهى
ليعلن استسلامه لى تماما / انتشيت / والكرسى لم يسمح بذلك . طلبت شيشة جاءتنى سريعا .
نظرت إلى اللالى ورأيت مبسما من البلاستيك الأبيض يفصل بينى وبين القهوة
كانت تمويينى وبين المعدن البارد للقهوة علاقة حميمة ، أمده بدفء شفتى ويمدنى ببرودته
؛ فأتعرف الشيشة تماما وأفرق بينها وبين زميلاتها فى سهولة ، حيث لكل منهم درجة
برودة مختلفة / تماما كما تعرف كل واحدة درجات حرارة شفاه من يتعاملون معها ؛
ليستكملان حديثهما منذ المرة السابقة

الحائل البلاستيكي الأبيض ينظر لى فى تحد / أستسلم . . تركت الشيشة واختفيت خلف
دخان سيجارة أخرى ، ألقى برمادها على السيراميك الأبيض اللامع الذى ينتظر أول فرصة
ليتسبب فى سقوطى أرضا

كان البلاط يسمح لى بوضع بصماتى عليه ، حين تظا قدمى سجارتي المنتهية من شعلتها -
حتى لا أقتل عقب السيجارة - ، فيتعرف نعل حذائى وبيتسم . ملمسه يشعرنى بالأمان ويدعونى
إلى عدم الانتباه ؛ حيث أنه لا يخون من يظا عليه أبدا . يصافح الأقدام والسجائر المنتهية فى
تسامح / يستقبل الأقدام ويودعها فى حزن حقيقى . يحاول أن يستبقى أحدها فى رقة ، عن
طريق بعض العثرات الغير مؤنية ، التى لا تؤدي إلا إلى إلقاء نظرة عليه حين أشعر أن قدمى غير
متزنيتين ؛ فابتسم لمحاولته الطفولية الغير مزعجة لأخبره أن وقت رحيلى قد حان / يحزن / أعده
بالمجئ غدا وأنصرف

أفبق على نظرة السيراميك المستنكرة لى ؛ فأنفض رماد سيجارتى فى المطفاة التى لم تكن
موجودة من قبل . الأضواء الملونة تزيّف الأشياء من حولى . يقتحمنى صوت النرد المرتطم بخشب
الطاولة اللامع / أشعر بالصداع

الخشب القديم كان يحتوى الصوت تماما ، لا يسمعه سوى من يلقيه ومن ينتظره بنظرة قلق وإن
كانت متسامحة - تعطيه الأمان ليعلم عن أرقامه فى وضوح

أغمضت عيني فى قوة وفتحتهما لأراها تمر . خطواتها بطيئة على غير عادتها . تخطت الباب
دون أن تلتفت . حاولت متابعتها من خلال المرايات ، لكن صورتها لم تنعكس / اندهشت / عادت فى
خطوات سريعة ودخلت . سارت حيث أجلس وتشممت حذائى الذى طالما دأبته من قبل .
تسستة بقدميها فى محاولة للتأكد .. انطلقا يستعيدان لكرياتهما سويا . حاولت أن انحنى و

ألتفتها / و الكرسي لم يسمح بذلك / أطلقت مواءها حين تأكدت . صعدت في حركة سريعة و
جلست على ركبتي / عينا صفيرتان ترمقاني في عتاب / بحثت عن سبب لانتقاعي عن المجيء .
أدركت أنها لم تقتنع حين ضربتني بيدها ضربة حانية ، كأم تعاقب طفلها الصغير دون أن تريد
ذلك . .

ابتسمنا في حزن / نظرت إلى الشيشة وأطلقت مواء صامتاً ، أومأت لها بالإيجاب . نظرت
بكرامية إلى المكان وأعدت رأسها إلى وجهي . . تساقطت دمعتان على جسدها . لعقتهمما و
مسحت رأسها في جسدي لتواسيني

طالما حاولنا مداعبتها قديماً . كانت تجلس على الكرسي الخشبي تراقبنا / تجري خلف نرد
الطاولة الذي يهرب منا ضاحكاً / تحدد لنا مكانه على البلاط ، بعد أن يشير إليه رباط حذائي و
يضحك في خبث / التقلع و أخبره ألا يعود إلى حركات الصبيانية مرة أخرى / وأعود معها
ليجلس كل منا على كرسيه وسط الضحكات

رباط حذائي ينظر إلى السيراميك في خوف ويخشى ملامسته كان يتحدث مع البلاط عن
أحذية النساء التي صادفها في طريقه / كاشفاً له أسرارها الخاصة / و البلاط يرى بمخيلته
الكعوب الدقيقة تضع لمساتها العانية عليه / وأرد نظرات المكر بنظرة عتاب
كانت هي أحياناً تخمش أظفارها في البلاط ، لأنه لم ينبهها إلى السجارة التي لسعتها / يعترف
بخطئه / يرشد حذائي إلى المكان وينكره بعدم إيذاء عقب السجارة نفسه / فتتظر إليه في
تسامح وتتخذ مجلسها على الكرسي الغاص بها . . .

المرّة الوحيدة التي جلست فيها على ركة أحد الأصدقاء لم يطالعه أحد بعدها ..
حاولت أن ابتسم لأطمئنها / لاحظت أن صورتنا لم تنعكس في المرآة /
شعرت بالكرسي يطبق على انفاسي /

حاولت أن أنهض /

و الكرسي لم يسمح بذلك /

تحركاتها العصية /

إمساكها للملابس /

وعدها بزيارتي

كان هذا آخر ما سمح لي به الكرسي ، الذي أنهى لعبته . . .

معنا

يا صوتي، يا صورتى لدى الأعمى

كريم عبد السلام

الطبول

فى أمسية صيفية بديعة، دون أن يعكر
مزاجه أحد،
تخرج إلى الشوارع خيالة الشرطة
على سروج مذهبة
ووراءها الموسيقى النحاسية،
تعزف للناس
فيصافف شاب فتاة سمراء
ويقرر أن ينبج منها طفلاً.

على إيقاع الطبول، يتحرك العالم
تتسارع الدقات، فتندفع العربات إلى الأمام
ويعجز سائقوها عن تفادي أطفال المدرسة
الأبتدائية.
تهدا يدا الطبال على طبلته،
فتساب جموع الناس إلى الحداثق العامة
والمطاعم.

فى أوقات غضبة

يلقى بالعصوين الرفيعتين ويهوى بقبضته
على الطيلة الكبيرة،

التي خرج بها من فرقة الموسيقى العسكرية
بعد ضبطه سكراناً،

فتحدث هزة أرضية، تقتل المئات

وتسقط عدة بيوت أثرية

وتشعل الحرائق فى مخازن الشركات.

لكنه حين يشرب نصف لتر من البراندى

الرسول

فى صباح عدى، يخرج الواحد منا لعمله
ولا يعود،
ينجذب.
يأتى رجل أنيق حاد الملامح، ويستأننا بلطف
أن يسلبنا أدمغتنا.
لن يحمل رؤسنا معه، بل يحمل ما بداخلها،

لن يحمل أمخاخنا نفسها،

ولكن يحمل سرها ويمضي.

يحمل الضوء والعناصر،

الترتيب الذي اجتهدنا طوال أعمارنا كي

نستوعبه.

وسط المارة المتحلقين حولها

وسط صيحات رجال الإسعاف وأمناء

الشرطة،

استطعت تمييز رسغها،

ملاحمها غابت عني، إذ كان وجهها باتجاه

سور المبني

على الرصيف، فلم أر ملاحمها.

اعتادت أن تنام في هذا المكان،

واعتاد الكناسون إيقافها فتمضي مسرعة،

كمن اقترب موعد سفره

لكنها لم تستيقظ اليوم،

رغم كل محاولات الكناسين،

فغطوها بجريدتين جديديتين، وتعمدوا إخفاء

وجهها

حتى لا تتعكر الحياة الجميلة.

ثم جاءت عربة الإسعاف

وجاءت المشرحة

وجاء الحارس على مقابر الصدقة يفرك كفه

باسمها

وجاء طلاب الطب بمباضعهم المسنونة

وأنا،

رايتها قبل أن يحملوها مباشرة

يعدي من سطح إلى سطح

بقامته الفارعة ولحيته وقدميه الحافيتين،

لا يوقفه سوى بيت عال

أوسطح ششرف على فضاء.

لحظت السعيدة:

الجميلة

رايتها على الرصيف، قبل أن يحملوها

مباشرة

في ذلك الصباح الذي طلع على في الشارع.

كانت امرأة،

يثبت ذلك استدارة الساقين المكشوفتين

والردفان العريضان.

عندما يتجاوز الأسوار الصغيرة للأسطح المتجاورة،

صانعا منها مضمارا كبيرا للعدو،
لا يلتفت أثناءها للحجارة التي تلاحقه
أو للشثائم،

يدقق ويقيس المسافات، ثم يجري
من جديد في مضمار الذي اكتشفه،
متجاوزا الحاجز بعد الحاجز ذهابا وعودة.

إن ينهره سكان المنازل،
يعد ليلا إلى سبابة الخاص،

يعرفون ذلك من الخيول الطليقة فوق أدمعتهم،
والصيحاح المهمة التي لا تتقطع طوال الليل.

كان منظرا مؤثرا،

حين طليت الأسطح بالقار المغلي
ثم تركه الناس يصعد إلى سبابة
بعد أن منع الأطفال من تحذيره
أو متابعة ما يحدث.

عندما صار الجسم فحما

عاد إلى بيت أهله بعد عشر سنوات من
الفرق،

رجل المظائف الذي سعى خلف حرائق،
وحده القادر على إطفائها.

تبعتها في طول البلاد وعرضها،
مثلما يتبع "الرفاعي" ثعابينه

يستخرجها ويضعها في كيس ويمضي.

بعد عشر سنوات، ناداه بيت أهله وحجرة من
حبلى به،

فصعد السلالم عدوا،

ممسكا بما تيسر من الخرطوم الأسود
المتكامل،

وصوت عربية المظائف ينطلق من داخله إلى
القضاء.

عندما وصل إلى السطح، تطلع فخورا إلى
برج الحمام

ذي الطوابق الثلاثة

مع كل درجة، كان يقترب أكثر من السماء
والهديل المكتوم، وكان الحريق مختبئا داخل
البرج.

بعد خبرته الطويلة في إخماد الحرائق،

تستعصى عليه مجرد جذوة

آية إهانة

نعم، هذه الأرض لا يمشى على ظهرها سوى
القطاة

والسما لا تستقبل إلا الدخان.

انفتحت السماء عن حمامات مشتعلة

تتخبط فتزداد توهجا،

ظنها البعيدون العابا نارية.

البرج شعلة ضخمة ممطرة، في منتصفها
رجل المظائف

يجاهد بخرطومه، وحيدا كعهده بنفسه،

إلى أن زلت فطار مع الحمامات المشتعلة

قابضا على الحريق بأسنانه.

تسلل الغرقى هاربين

غادة عبد الفتاح

البحرن

بورترية لرجل

أغلقت المدينة أسوارها
هب الصمت..
الصمت الشروذ
غيبت البيوت أطفالها..
وتعرت الأشجار للرقصة الأثمة
هنا أثر غزواتهم
هذه الحروق..
ملاحم الثوبة والنكوص..
خلف آخر فلولهم الهث
كذاكرة سكرى
إنه محتضر..
ضعيفة لكنها التى
ستودى بأخر سطور القصة
للمطبعة..!

فى الليل.....
لم تقزع بابك الأمطار..
لم تسقط فى كفيك العناقيد
لم تسق الريح قطعانها إليك
ولا تسلق الذهب.... الجدران..
ضائع.... فى مكانك..
كجبل لم يروه..
نبته تخطاها الحصاد..
فصارت منجلا للرؤى
ها أنت بجوار النهر..
هل أنا... غيم البكاء
الشجرة كانت فتاة..
والنهر ظل ذاك الصبى..
حروبا مضت
ورماذ.. يهطل

البحر

صرخة العدم
شبح ضخم جداً
لفكرة الأبد..
سهم نازف ينغرس
فى بطنه السكون..
قبر اللمعة الكبيرة..
التي سقطت
لحظة خلق الإنسان
فحمها البارد الحزين
أزهاره الصفراء..
شمس ضاية..
يغلى الكبيرة
على قبح الأشياء
الحجرة الصفراء..
المدن الصفراء..
وحداثتها حلم..
كل هذا القيط.. يا إلهي..
شائك الوحدة
وحيد.. وحيد..
كآخر يوم فى الدنيا..

هان جوخ (١)

قال:

هان جوخ (٢)

لقد أصبحت ملونا مستبدا
وطبق يقطف من أزهار رأسه
ابتسامته العابسة
قلوع محترقة
مشط أسود أصابعه
يمشط .. شمسا ضاعت
من مخيله الإله
قنفذ أعمى.. يتدحرج فى مجرى الجروح
طيور سوداء
فى الحقل الأشقر لروحه
السرو الذى يتكلم ظله.. كلهب أخضر..
رفق الدروب.. الوحيدة
الحصادون.. بأصابع مكتوية
تقتلع من سمائهم حشائش القيم..
والفائزون فى بطن الأرض

كرسى وحيد
تركته الغرفة.. وغادرت
فمات
ستعزف ظللاً.. منفرداً
ستمر.. مخلقاً كل الدور
على الدرب يتيمة..
من يحتمل لفح تلك الأصابع..
تصبح فراشا
إذ تطارد نغمة..
غير الرجل الذى..
مهموما نسي.. فردتى حذائه فى اللوم
ومشى فى جنازة السرو..
ينقط ظله شمسا.. شمسا..

فى عينيه تلك النظرة.. المارده الزرقاء..
 كريح لم تنيس بكلمة..
 كروح ظلت روحا..
 والناس جالسين هكذا..
 ما بين الضوء والظلمة
 أعطاهم حبة بطاطس.. وشيئا من سلام

ظل خائياً
 من المدن..
 كقيمة بيضاء..!

كتاب الموتى

لم تعبر الكبارى نهر المدينة
 لم تكن مدينتنا المدينة..
 ولا القبل عصافيرها..
 ولا الذين نجوا من شرك محبتي.. نجوا..
 لم تصعد غيم.. هذا الباص الأخير..
 مسحوا دموعهم فى مناديل خفية
 وثرثروا بعيدا.. عن ظلالهم
 لم تطلق.. على أرواحها المرايا..
 فظل الشارع .. كتاب الموتى..!

الذى فقدناه

كلما رأينا من يشبهك.. بكيتنا
 كأنك طفلنا الذى فقدناه
 من القمر.. لم نوقد شهبنا .. البارحة
 لأنك لست هنا..
 سقطت من عرونها الوردة..
 وانحل رباط الحذاء..
 وازرق لسان الكمان..
 وعادت من البركة الصور إلى أصائها بلسان

أندى

الموت

فى نافذه النهر..
 أمشط شعرى
 أحاصر مرآة العالم..
 أخلع روحي..
 كلما زار البحر..
 طعنا السمك
 وتسلل الفرقى هارين..!

وهذا الشق.. رائحتنا الحلوة.. طار..
 حزيناً.. ككلب يعيش على دم فراشة
 أه.. إنها قصة الجمال الحزينة

الكلام
 على مذبج الريح..
 أرقت روحي
 لكن الكلام..

هاجس العودة إلى التراث عند روائيين «الحدادثة العرب» الفيطاني نموذجاً.

د. محمد صاحبي «الجزائر»

١- في البدء كان التراث.

لم يكن العرب (شعراء كانوا أو روائيين) السباقين إلى استخدام التراث في العمل الإبداعي، بل سبقهم إلى ذلك، الأديباء والشعراء الأوروبيون.^١

فهذا "جيمس جويس" على سبيل المثال، يستخدم الهيكل العام للمحمة هوميروس "الأوديسة" في روايته التي تحمل عنوان شخصيتها الأساسية "عوليس". غير أن هذا الكاتب الإيرلندي، لم يقف عند الهيكل العام للمحمة اليونانية، و عدد فصولها المطابقة لفصول المحمة، بل راح يمازج بين خطوات "ليوبولد بلوم-LEOPOLD BLOOM" بطل الرواية، و عوليس بطل الأوديسة؛ فإذا رجع بطل جويس في المساء، فإنه يحتمي بفراشه كبطل الأوديسة عندما تستقبله "أومي EUMEE"، و إذا دخل بيته على الساعة الثانية صباحاً، فإنه هو "عوليس" نفسه الذي يرجع إلى قصره.

إن هذا الرجوع إلى التراث اليوناني، سواء عند "جويس" أو غيره من الأديباء الغربيين هو في حقيقة الأمر امتطاء للأسطورة والرمز و المحمة، باعتبارها أدوات فنية للولوج إلى الواقع الأدبي المتسم في عمومه بالإنكسار في القيم و المثل.

فمن خلال التزاوج بين الواقعيين، الحقيقي و التراثي، استطاع الفنان عموماً و الروائي خصوصاً أن يكشف على الوجه القبيح للإنسان و بعض مواقفه كالحرب و الكراهية و العنصرية و الإستعمار.^٢

والرواية بهذا المنظور، تبحث عن قيمتها الجمالية على بنية أساسية تكمن في الرؤى الشاملة و الإنسانية للعالم ليس باعتبارها تفسيراً علمياً يبحث عن القانون العلمي، بل الإنغماس في المجتمع لوصف مسار الفرد في بحثه عن مجموع كلي ما، أو عن تجانس ما، أو عن هوية يحمل صورتها في

أعماق نفسه.. وهذا هو بالفعل ما قامت به الرواية في سيرورتها وتكوينها.
وما تبحث عنه الرواية العربية ما هو إلا جزء من هذا الكل الذي يقض مضجع الفنان الأصيل
الذي لا يقدر في أعماله - من خلال اتكائه على العناصر التراثية- الطول والنشأت الطبية بقدر
ما يضع أمام التلقي صورة قلقة، تدفع إلى المشاركة في صنع العالم الروائي، بعيدا عن تكرار
النماذج الأولية، كما يدعو إلى ذلك أصحاب النقد الأسطوري^٣.

٢- الرواية العربية والتراث ؟

إذا كان موقف الروائي (والمثقف) الغربي المعاصر من التراث قد اتسم بنوع من الراديكالية،
التي بنى على أساسها "حدثه" فإن الروائي (و المثقف) العربي، على العكس من ذلك، قد نظر إلى
التراث باعتباره الحامي للشخصية القومية والدينية أمام الهجمات الخارجية؛ وقد تأكد هذا الأمر
بعد نكسة يونيو/جوان ١٩٦٧.

صحيح أنه كانت لهذه النكسة بصمات كثيرة وخطيرة على تطلعات الفكر والأدب العربيين غير
أن الإهتمام بالتراث كمنبع أصيل يشارك في بلورة الثقافة العربية المعاصرة لم يكن وليد هذه النكسة
بقدر ما كان مطلباً حضارياً، ملأ على الساحة الأدبية العربية، منذ الوهلة الأولى للتصادم
الحضاري بين الشرق والغرب بيد أنه لم يكن يملك ساعتها من الأدوات ووضوح الرؤيا والجرأة ما
يُمكنه من فرض سيطرته على التراث. بل إن النقد الأدبي خلال أربعينيات وخمسينيات القرن
الماضي، قد شغل نفسه أكثر مما ينبغي بالبحث عن جذور الرواية في التراث العربي، لإثبات أن هذا
الجديد قديم، ولإلحاح على ضرورة العودة إلى السّير والحكايات والمقامات والقصص الشعبي
لاستلهاها واستيحائها^٤.

والحقيقة أنّ النقد الأدبي في بعض أوجهه، على الرّغم من تعامله على نزعة الحداثة التي نأثر
بها الروائيون العرب فإنّه قد ساهم بدور فعال في استكشاف الطريق أمام التراث، حتى وإن كان
ذلك بدافع من فكرة إثبات أنّ الجديد قديم لأنّه ساعد على الأقل في التأكيد على أن التراث، يمكنه
أن يكون فعّالاً في تحديد مسار الإبداع الروائي..

يعبّر جمال الفيّطاني - وهو أحد أهم وأغزر الروائيين العرب - عن تلك المعادلة الصعبة " التراث
- الحداثة"، وهو هاجس الروائيين العرب جميعاً بقوله: "من خلال تجربتي الخاصة ومن خلال
كتابات النقاد عنها، والجهود الفكرية الحديثة التي تتخذ التراث العربي محورها لها وليس بهدف
التقوقع أو الإحتماء بالقديم (..) ومن خلال إحساسي بخطورة التوجه الكامل إلى الحضارة
الأوروبية، والذي ترجع جذوره إلى الحملة الفرنسية أمكنني بداية تحديد المنابع أو المصادر التي
يمكن أن نثرى بها فن القص العربي"^٥.

ويوجز الغيطاني هذه المنابع، إلى مصادر مباشرة وأخرى غير مباشرة، أمّا الأوليات التي يتحدّد فيها القصّ العربي المباشر فهي شكل المقامة والملحاح العربية الكبرى التي أصبح بعضها شعبياً وشائعاً، مثل سيرة عنتر، وسيرة سيف بن ذي يزن والوزير سالم والأميرة ذات الهمة، أبي زيد الهلالي وغيرها. أمّا المصادر غير المباشرة فهي أساليب القصّ المتمثلة في حوليات التاريخ العربي الكبرى، تلك التي تسجّل الأحداث التاريخية الكبرى، والتي تصل في دراميتها إلى مستوى العمل الإبداعي أو توحى بأعمال إبداعية كبرى أو تلك الحوليات التي تسجّل ملامح الحياة العادية للناس في أزمنة مختلفة.. ٦

ولا يقتصر اهتمام الغيطاني على الشكل فحسب بل يتعداه إلى المضمون أيضاً، حيث لا حدود في نظره للحوادث الموحية التي تُضفي عمقا على الحاضر اليومي المعاش الآن وهنا يذكر حوليات الطبري وابن كثير والتينوري وغيرها.. كما اهتدى الغيطاني في تقصّيه للتراث أيضاً إلى لأجناس العتيقة، وأساليب الكتابة التاريخية بدءاً من ابن إياس والمقريزي والجبرتي، و انتهاء بمؤلفات السحر والتنجيم وغيرهما في التراث العربي عموماً والتراث الصوفي خصوصاً.

٣- لماذا التراث؟

ليس ثمة شك، أنّ روائي "الحداثة" العرب من أمثال الغيطاني والخراط ويوسف القعيد وغيرهم قد ركّزوا اهتمامهم أيضاً على قضية الشكل والبحث عن القوالب والأشكال في التراث عموماً، سواء كان فرعونياً أو إسلامياً. ولم يكنوا متميّزين في ذلك عن غيرهم من الكتاب والروائيين في العالم، بل جاء إستجادهم بالأسطورة والتراث عموماً استجابة للضرورة التي أملتها ظروف الثقافة العالمية برمتها؛ حيث كسّر أدباء أوروبا وروائيوها "المرأة" التي كانت تعكس الحياة الهادئة، و "أشلائها" صنعوا امرأة أخرى..

من هنا كان للرّمز والأسطورة والتجسيد الدور المهم في بلورة الرؤى الفكرية والجمالية عند العديد من الكتاب المرموقين من أمثال "فرانز كافكا" و"فيرجينيا وولف" وغيرهما.. ومن البدهي أن يكون لهذا المناخ تأثير ولو بسيط في كتاب الرواية العربية.

ومن مجرد استدعاء التراث وعناصره كما دعت إلى ذلك موجة الحداثة الراحلة، وجد الروائيون (و الفثانون عموماً) في التراث ما يمكن أن يعبر عن عقدة نفسية - حضارية - حملها البدع العربي على كتفه، منذ عصر الطهطاوي؛ وهي محاولة سد الفجوة بينه وبين ذلك العهد الذي انقطع، حيث أشكل القص والحكي والروى.. ذلك لأنّ هذه الفجوة - أو هذا الإنقطاع - قد بدأ في الإتساع في إطار التوجه العام نحو الحضارة الأوروبية، وقد صاحب شعور عام أنّ الحضارة الغربية هي

المصدر وهي المرجع الذي يُنسب إليه القياس و وصل ذلك فى بعض الأحيان ، و بتعبير الفيطانى ذاته ، إلى شعور بالدونية الثقافية ٧

ولعلّ هذا التوجّس من الغرب، الذى عبّر عنه جيل كامل من المبدعين، و خاصة بعد هزيمة "يُونيو" هو الذى دفع نحو وعى مختلف للتراث ، تكون فيه الغلبة للشعور بالانتماء إلى كيان مختلف عن الكيانات التى بشرّت بها ثقافات الغرب المنتصرة ، المتعجرفة.. و بذلك حظيت مسألة الهوية بالحيّز الأكبر من اهتمامات المثقفين و المبدعين العرب على اختلاف مشاربهم.

يُعبّر جمال الفيطانى عن هذا التوجه بقوله: "إنّ توجّهى إلى التراث العربى بمفهومه الشامل من تراث مكتوب ، و فن عربى، و عمارة عربية ، كان نتيجة عوامل عديدة.. منها نشأتى فى حى عريق ما زال التاريخ القديم سيّلا، حيّا فيه، لا يتمثّل فقط بالآثار المعمارية و شوارع و حارات لو تتلها مخططات المدن الحديثة.. إنما يمتد ليتواجد فى العلاقات الإنسانية بالناس.."^٨

و من رحلة البحث عن الكيان و الهوية و التميّز ، ينتقل الروائى العربى ممثلا فى الفيطانى إلى رحلة البحث عن الوسائل و الأدوات التى تكفل له إيجاد الصيغة المناسبة للعيش فى عبق ذلك الكيان أو ذلك التاريخ.. غير أنّ هذا الصيغة - على أهميتها فى تطوّر مسار الرواية العربية - لم تتجّ من إحساس برفض الآخر.

يقول الفيطانى حول محاولته ردم الهوة الفاصلة بينه و بين التراث - الكيان ، و من ثَمّة إلى الأشكال و القوالب الفنية : " ..رغبته و طموحه منذ بدئى الكتابة فى عام ١٩٥٩ ، إلى الوصول إلى أشكال فنية جديدة من التعبير ، ليس التوصل إلى أشكال فنية جديدة فقط هو الهدف فى حدّ ذاته ، لكنها الرغبة فى إيجاد أفضل شكل ممكن للتعبير عما أريد أن أعبر عنه، شكل يحقق لى أكبر قدرا من حرية التعبير و قد وجدت من خلال توجّهى التلقائى للتراث العربى، أنّ هذا التراث يحوى على عناصر القصة ، و فلسفة الرؤيا، التى تمكننى من تحقيق هذا القدر من الحرية.."^٩

و للحرية فى مجال الفن ، كما هو معروف أكثر من مظهر ، أقلّها، إثبات: أحدهما داخلى، خاص بتناول المادة الفنية "الروائية" من أساليب حكي و قص و قوالب و ما إلى ذلك، و ثانيهما خارجى عام يشترك فيه مع بقية من يكوّن المجتمع ، من حرية فى تناول الموضوعات و طرقها، أى حرية تعبير، و تنقّل و اعتقاد و ما إلى ذلك من "حريات" بالمفهوم "الحداثى" لهذه المصطلحات ، و التى هى فى نصوص الدساتير و المواثيق العربية مكفولة لكل مواطن عربى..(١٠)

على ضوء هذين المظهرين اللذين هما عصب استحياء التراث فى الرواية العربية، بل استدعاء العناصر التراثية فى مواجهة الحضارة الغربية، هل يمكن القول بأنّ الفيطانى الروائى، قد وصل إلى غايته ؟

يعُدُّ جمال الفيطناني بعد نجيب محفوظ من أغزر الروائيين العرب إنتاجاً، وأحرصهم على البحث عن تقنيات وقوالب فنية جديدة ، لا تكفل له حرية التجريب فحسب، بل حرية التعبير عن آرائه السياسية والمقائدية أيضاً. وقد وجد الفيطناني ، الذي ينذر أن يكتب خارج نطاق التراث العربي، بشخصه و أحداثه، ضالته في تثير الأدوات الفنية التي يتيحها التراث العربي بكل أبعاده وتجلياته.. ١١

و عليه راح الفيطناني في كل ما يكتبه يُتَوَّع في استحضار العناصر التراثية، فتارة يكون التراث الصوفي هو الغالب ، كما هو الشأن في رواياته الأخيرة نسبياً ، مثل روايات " كتاب التجليات بأسفارها الثلاثة، أو الإرتكز على الخوارق والعجائبية ، سواء من حيث عملية الحكى أو من حيث الزمن ، مثلاً عمد الكاتب في رواية " وقائع حارة الزعفراني " ، أو استلهم التاريخ وطرائق الكتابة التاريخية في رواية " الزيني بركات ..

٤- تقنية "تضمين" الخبر التاريخي؛

لم تكن رواية " الزيني بركات" التي طُبعت لأول مرة في سنة ١٩٧٤ ، نقطة تحول خطيرة في مسار تجربة الفيطناني الروائية فحسب ، بل كانت أيضاً بداية نوعية للرواية العربية مع بداية السبعينيات. وذلك لأنها قد جمعت بين طياتها الأجناس الأدبية العتيقة، انطلاقاً من الكتابة التاريخية و خصائصها، مروراً بأبواب الرحلات ، إلى إعادة الخبر التاريخي وتضمينه بما يخدم فكرة وفنية الرواية "الحداثية" ذاتها بالمفهوم الذي يتأدى به الفيطناني ..

و على الرغم من أنَّ رواية " الزيني بركات" تتمحور حول مواضيع وأحداث تاريخية، فإنها ليست برواية تاريخية ، ذلك لأنَّ الرواية التاريخية قد تتخذ أشكالاً متعددة ، منها ما يحاول بعث حقبة تاريخية في دقة وأمانة، ومنها ما ينطلق من الواقع التاريخي ، ويحوّله إلى خيال صرف. وأياً كان نوع الرواية التاريخية فهي مقيّدة بالأحداث والشخصيات، غير أنَّ الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابه ، فهناك إذن فرق لا يُستهان بين الرواية التاريخية و الرواية التي تستمد مادتها من التاريخ ١٢.

لذا، فإنَّ رواية "الزيني بركات" ، من الوجهة "النصية" أي المعارضة الفنية لنص تاريخي ، تتحدد سماتها من كونها تقيم موازنة نصية من خلال معارضة شكلية ، لغوية للنص التاريخي، فجمال الفيطناني يحاكي قول ابن إلياس التاريخي ، ١٣ أي أنه لا يلجأ إلى استخدام محتوى تاريخي يصوغه في لغة عصره ، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة. وقد عاش الفيطناني ابن إلياس معاشة لصيقة حتى أنه " تقمّص شخصيته " ١٤ فيما يكتب وفيما يقول ..

و تتحدد الأبعاد التراثية في رسم الحدث الروائي في هذه الرواية في اختيار الحقبة التاريخية

المناسبة، أى أن الرواية تتضمن أحداثاً وقعت فى عهد السلطان الغورى منذ عام ٩١٢ هـ الموافق لسنة ١٥١٧م حتى هزيمة مصر فى معركة مرج دابق، واحتلال العثمانيين لها فى عام ٩٢٢ هـ.

غير أن ما يلفت النظر فى هذه الرواية، التى يريد صاحبها الإنطلاق من فكرة أن الماضى يمكنه أن يشرح الحاضر - عن طريق استخدام تقنية المعارضة الفنية بالمصطلح التراثى، 'التضمين' بالمفهوم المعاصر الذى يقابله فى اللغة الأجنبية Transsexualité ١٥ - أننا أمام نص روائى، أحداثه الكبيرة والصغيرة، تختص بهذا العصر دون غيره؛ لكن ما يهم الروائى هو ليس إعادة الخبر التاريخى المدون، سواء فى كتاب كبدائع الزهور لابن إياس أو أدب الرحلات للرحالة الإيطالى فسكونتى جانتى، بل يختص بمرحلة حاضرة (على الأقل هى معاصرة للروائى)، وتكتسب أهميتها من حيث السرد الروائى والفكرة العامة التى تلفها.. أى أن الصقبة المراد إظهارها (ودراستها) هى الفترة التاريخية التى شهدت هزيمة يونيو ١٩٦٧ العسكرية والحضارية.

وبالتالى فالتوازى الذى يرد الكشف عنه من خلال الإرتداد إلى الماضى هو التشابه الذى يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لعقبتين مختلفتين.. أى العودة بالاضمون والحتوى (المعاصرين) إلى نهاية عصر الممالك أو تلك الفترة التاريخية الثرية بالوقائع والأحداث والإيماءات السياسية والاجتماعية، للمزج بين موم الماضى وموم الحاضر مع التركيز على أزمة الحرية وسيطرة نظم القهر والإرهاب.. دون الوقوع فى المباشرة من جهة، أو الوقوع فى برائن القص العربى، الذى نشأ ضمن ثقافة خاصة.

يقول النص الروائى مستخدماً الأسلوب النبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية، وهو وجه من أوجه المفارقة والسخرية: "يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل. لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض النظر عن عورات الخلق. الفوانيس تكشف عوراتنا، خلق الله ليلاً ونهاراً، ليلاً مظلماً ونهاراً مضيئاً، خلق الليل ستاراً ولباساً، فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الفطاء الذى أمدنا الله به؟" ١٦

وقد تعتمد الروائى فى النص السابق ونصوص أخرى عديدة، ومن أجل تنمية الحدث وتطويره استخدام النداءات والتقارير والرسائل، التى تحفل بها الكتابة التاريخية العربية مثل كتابات ابن إياس والمقرئى وغيرهما.

ومن الأبعاد التراثية فى رسم هذا الحدث "الكبير"، الذى هو هزيمة يونيو، والجو السائد غداة ذلك، يطرح الفيضان عدة قضايا مرتبطة بالوضع العام، وذلك من خلال الأحداث الجزئية التى تشرح كيف تم الوقوع فى الهزيمة، هذا الحدث الكبير، أو بتعبير آخر، كيف تسنى أن تقع البلاد فى ذلك الظلام؟ وذلك الخوف الذى كان يخيم على مدينة القاهرة..

ومن أجل إعطاء مصداقية لما يقول، توسل الفيطنى إلى توظيف فقرات من كتابات الرحالة الإيطالى - وهو نص تراثى تاريخى أيضا لكنه أجنبى ؛ و ذلك من أجل إضفاء الطابع المحايد فى رسم الحدث. يقول على لسان الرحالة: "تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام وجه القاهرة غريب عنى. ليس ما عرفته فى رحلاتى لسابقة. أحاديث الناس تغيرت. أعرف لغة البلاد ولهجاتها. أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل". ١٧

ويواصل الفيطنى فى تقنية التضمين هذه، إلى أبعد الحدود، حيث يقوم بالإضافة إلى المطابقة بين النص الروائى والنص التراثى، ولاسيما من حيث التقسيم وإدراج انساق القول التاريخى، لينوع آخر من المطابقة وهو مطابقة زمن الرواية بزمن النص التاريخى الذى ينبعث من حوليات ابن إياس ؛ وإن كنت الرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس، فتبدأ فى سنة ٩٢٢هـ ثم تعود إلى سنة ٩١٢هـ فيتأرجح النص بين الماضى والحاضر والمستقبل. ويتحول التاريخ، الذى هو بنيات زمنية عند ابن إياس، إلى تاريخ الإنسان عند الفيطنى.

يقول النص الروائى: "هذا زمان الحيرة وسيادة الشك وفناء اليقين، تغيب التفاصيل، تطفئ رغبة آه لومع فى بيده لا أول لها ولا آخر لا عرض لها ولا طول. ينحل شعره، يبلى جسمه، ربما ما عرف ما غاب عنه، ما هجره ما كساه السحاب". ١٨

وهكذا نجد أنّ جمال الفيطنى، الروائى والثقاف المولع بالتراث العربى، قد انتقل فى رواية "الزينة بركات" إلى غاية عصر المماليك، من أجل نقل تجربته الروائية من مستوى الشهادة على العصر، إلى مستوى آخر، يتضمن معرفة الحاضر عن طريق التوغل فى الماضى، الذى هو فى رأى الكاتب الأب الشرعى للحاضر وتناقضاته، مستعملا فى ذلك، لغة تراثية "وثائقية" تاريخية للولوج إلى حقيقة، مؤداها أنه يمكن معرفة الحاضر بالرجوع إلى الماضى وتناقضاته، ومدى ارتباط هذا الماضى فى أنماط السلوك والتفكير وغير ذلك مما يشكل الحياة..

٥- صنعة الشكل الروائى أم "تكنيك اللحية المستعارة" ؟

- لقد لجأ الروائى العربى فى مصر وفى غيرها من أجل صياغة رؤيته الفكرية والسياسية و الفنية، إلى التنوع السردى المستمد من النثر التاريخى والصوفى وغيرها؛ فكان بذلك يؤسس عن قصد، نموذجا جديدا من الفن الروائى، يتوسل من خلاله تحقيق شكل فن مستحدث، مختلف عما سبقه من إنجازات فى ميدان الكتابة الروائية العربية.

فالمغامرة الروائية التى راح الفيطنى وأقرانه، يخوضون تجربتها، تدل على إحساس هؤلاء الكتاب بشعور غامض بالانتماس إلى تجربة خاصة، تستمد قوتها ومقوماتها من خاصية إبداعية، تتيح لهم الحرية فى مقارنة المواضيع والمضامين التى تتحكم فى رؤاهم، وطبيعة علاقتهم بالعالم..

ولعل تجربة الغيطاني الذي يُشكّل وحده تياراً قائماً بذاته في "المغامرة الروائية العربية" خير دليل على هذا الاتجاه... ١٩. غير أنّ هذا النسق الروائي الذي يضعه الغيطاني أمامنا، قد يضعنا إزاء تساؤلات حول بنية جنس الرواية نفسها، ومدى ابتعاها أو اقترابها من الأنموذج الروائي السابق أي الغربي؛ لأن تطوّر الرواية على الصعيد العالمي، يؤكد على ضرورة ثورة روائية، لا يقودها كتاب بقدر ما تقودها جملة من المعطيات الموضوعية المؤثرة في بناء الرواية باعتبارها جنساً مستقلاً؛ ذلك أن الرواية - كما تقول مارت رويبر - التي "دمرت بشكل نهائي الأساليب القديمة المتمثلة في الأجناس الكلاسيكية، تستحوذ الآن على مجمل أشكال التعبير الأخرى، وتستغل لصالحها كل الأنماط دون أن تكون موضع سؤال حول تبرير ذلك..." ٢٠.

فانفتاح الرواية على جميع الأشكال والأنساق والتجارب الفنية و"القولية" لا يؤرخ لميلاد جديد للرواية فحسب، بل يفتح أمام الملقى مجالات أوسع لاستيعاب التجربة الإنسانية في شموليتها. من هنا فإنّ القضايا والأسئلة المتعلقة ببنية الجنس الروائي، لا تعدو أن تكون مجرد قضايا شكلية، إذ أنّه "لا وجود الآن لأيّ وساطة بين العمل الخاص "الفريد" وبين الأدب في عموميته، فالنوع أو النتيجة النهائية لا وجود لها، ذلك أنّ من مهام تطوّر الأدب المعاصر، أن يجعل من كل عمل إبداعى نقطة استفهام حول وجود الأدب نفسه". ٢١ وهو الأمر الذي فتح المجال فسيحاً أمام الروائيين من أمثال الغيطاني للاستفادة بما وصلت إليه "الفنيات" الروائية الغربية، واستخلاص نماذج من الفن القصصى العربي الموروث.

إنّ متلقّي "كتاب التّجليات" للغيطاني، يصطدم منذ المهلة الأولى بعالم متعدد الأصوات، متنوّع الأشكال، متداخل الأزمنة حتى أنّه يصعب على الملقى المنتظم في تتبّع الطرح الروائي الكلاسيكي استساغتها، وذلك بسبب ما تحمله من أساليب لغوية وقولية تستمد جذورها من ثقافة التراث و أنساقه المعروفة وغير المعروفة؛ سواء كانت هذه الأنساق نتاج الثقافة العربية الإسلامية في عصورها الذهبية أو في الكتابة التاريخية والصوفية.

فهذا الغيطاني، يختلط صوته بصوت المتصوفة: "أما وقد بحث بقرس من مكتبي، فإني على شفا المكشفة بحبل ما أخفيه، إذ جاء الإذن عند هذا التقيد، فسبحانه من فسّر لي دلالات أسمائي وبين لي من هاكون، وفي أيّ حيز ستم الكيونة، البدء والتمام، النقص والأفول، لن أدراى أبدا ما أمرت بفرضه والتصريح به، حتى الرقائق التي سترجف قلبي أو تنبه غوافل فؤادي من صريح العبارة أو غامض الإشارة أو ثنايا لحظة مارقة، وما لا أعرف كنهه، سافضى، سأصرح إلّا إذا ورد تنبيه بخلاف ذلك، ما أنا إلّا غريب والغريب عابر غير مقيم، هذا الكون متفاني ودار مجرتي يا صحبي، مقامي لم يعد به منذ آمد سحيق، أوفيت مدتي فأننا عتيق..." ٢٢

ومع أنّ جو المتصوفة و لغتهم و مقاماتهم و رؤاهم من بين العناصر الأساسية التي اتكأت عليها الرواية العربية المعاصرة ، إلّا أنّ الغيطاني في كتاب التجليات ، لا يكتفى باستحضار موقف أو حالات أو شخصيات صوفية ، بل ينقل التجربة الصوفية كاملة ، بصياغاتها و "فضاءاتها" ، لكنها لتعود من أجل أن تتعامل مع العالم الحقيقي في الصميم؛ و أنّ العالم المتخيل المرسوم بدقة يعدّ "إيهاما روئائيا" ، يتم من خلاله طرح القضايا المصيرية التي كان يمرّ بها المجتمع المصري في فترة السبعينيات من القرن الماضي مثل " الحرية " العروبة و التقدم و غيرها ، وهي القضايا نفسها التي كانت تشغل بال المثقفين العرب بشكل عام .

والغيطاني وهو يحاكي الأنساق القولية و الكتابية التي اشتهر بها المتصوفة و على رأسهم " محي الدين بن عربي " ، الذي ترك لنا كتابا يحمل العنوان نفسه لرواية الغيطاني ، لا يرفض الآخر ، الممثل للحضارة الغربية - وإن كانت طبيعة التطلعات العربية ، و نشوء أفكار التمرّد على الحضارة السائدة قد ساهم إلى حدّ بعيد في نشأة فكر رفض الآخر - بقدرما يرفض واقعه و حقيقته ، بكل ما يحمل الواقع و الحقيقة من معنى سلبي .

ففي " سفر القلب " من كتاب التجليات لمحي الدين بن عربي ، الذي تسم كتابته بالسرد القائم على الطرح الخيالي (وهو إحدى سمات الكتابة الصوفية عامة) ، يقول الراوية : " .. قال السالك ، خرجت من بلاد الأندلس أريد بيت المقدس و قد اتّخذت الإسلام جوادا ، و المجاهدة مهادا ، و التوكل زادا ، و سرت على سواء الطريق ، أبحث عن أهل الوجود و التحقيق رجاء أن أتبز في صدر ذلك الطريق . قال السالك : فلقيت بالجدول المعين ، و ينبوع أرين ، فتى روحاني الذات ، رباني الصفات ، يومئذ إلى بالإنفتاح . فقلت ما وراءك يا عصام . قال وجود ليس له انصرام . قلت من أين وضع الراكب قال من عند رأس الحاجب . قلت له ما الذي دعاك إلى الخروج ، قال الذي دعاك إلى طاب الولوج ، قلت له أنا طالب مفقود ، و قال أنا داع إلى الوجود ، قلت له فأين تريد ، قال حيث لا أريد لكنّي أرسلت إلى المشرقين ، إلى مطلع القمرين ، إلى موضع القدمين ، أمرا من لقيت بخلع التّلعين ، قلت له هذه أرواح المعنى ، وأنا ما أبصرت إلّا الأواني في حقيقة القرآن و السّبع المثاني .. " ٢٣

ليست الغاية من الإستشهاد بهذا النموذج من الكتابة الصّوفية ، أن نعقد مقارنة بين النّص التراثي و النّص الروائي ، بقدر ما يمكن القصد من وراء ذلك هو الولوج إلى الجوّ الصوفي و رموزه في أنساق القول الصوفية ، الذي ساعد جمال الغيطاني على " معارضة " هذا النوع فنيا . غير أنّه و من الوهلة الأولى ، لا يبدو أنّ يكون ذلك مطية ، استخدمها الروائي للتعبير أولا عن تجربته الإنسانية و الروائية ، التي تحاول أن تسجّل العلاقات الإنسانية . و التأكيد ثانيا ، على أنّ التجربة الصوفية في الكتابة - و إن كانت مستغلقة على عامة الناس - جزء أساسي من الأدب العربي في عمومه ..



الهوامش والتذييلات:

- ١- لقد عرف العرب استلهام التراث مع بداية عصر النهضة العربية الأولى إبان حكم محمد على بمصر مع بداية القرن التاسع عشر؛ غير أن الأوروبيين قد عرفوا ذلك قبل هذا التاريخ بكثير، إذ قام أدباء وفنانو عصر النهضة بفلورنسا، والقرن السادس عشرة والسابع عشرة بالإستناد إلى التراث الإغريقي-الروماني في إطار فلسفة إحيائية...
- ٢- إن اللجوء إلى الإستعارة والأسطورة هو شكل من أشكال رفض الآخر، حتى وإن كان هذا الآخر فكرة من الماضي يحماها شخص أو فئة أو طبقة..

R.M. Albarès, Métamorphose du roman : Albin Michel, 1966, p 114.

أنظر :

.Paris

- ٣- عُرف اتجاه في النقد الأوروبي باسم النقد الأسطوري، يرى في العمل الأدبي والروائي الذي يستلهم العناصر التراثية، نتائج متكررة لبعض النماذج الأولية والمعادلات الأسطورية الأساسية. وتستمد "نظرية النماذج الأولية" التي يحمل لواءها الناقد والفكر "نثر بفرأي"، جذورها من مدرسة الأنثروبولوجيا المقارنة، والتي كان من مؤلفاتها الأساسية كتاب "الغصن الذهبي" لجيمس فريزر. هذا الكتاب الذي قام يتبع أصول الأنماط الأولية للأساطير والطقوس مدعياً أن هذه الأنماط تتكرر في ثقافت متباعدة. للمزيد من المعلومات، راجع ما كتبه: تزيغطان تودوروف في نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط ٢، بغداد: دار الشئون الثقافية، العامة ١٩٨٦، ص ص ٩٣-٩٥..

- ٤- لقد أضاعت هذه الإشكالية الكثير من الورق وحادت بالرواية العربية الحديثة عن السبيل الموصّل إلى إقامة حوار مخصّب مع التراث القصصي..

٥- جمال الفيطناني ، « التراث العربي بين السابق واللاحق » في الدوحة، دولة قطر: عدد شهر نوفمبر، ١٩٨٥، ص ٤٢.

٦- لمرجع نفسه، ص ٤٣.

٧- المرجع نفسه، ص ٤٣.

٨- المرجع نفسه، ص ٤٢.

٩- المرجع نفسه، ص ٤٢.

١٠- الواقع أنّ التساؤلات الكثيرة المرتبطة بحرية الفنان و الروائي منه على وجه الخصوص تتجاوز الظهورين المذكورين ، إلى القيم السائدة ، وطبيعة العمل الإبداعي ذاته ، رغبات السطة و السلطان ، مسؤوليّة المبدع تجاه الجماعة التي ينتمى إليها ، المذاهب و الإيديولوجيات ، إلى غير ذلك من الأمور التي تحدّ حرية المبدعين ..

للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع ، القن/ الحرية ، ارجع إلى ما كتبه: حسن سليمان: حرية الفنان، ط ٢، بيروت: دار التنوير للطباعة و ١٩٨٣ ..

١١- صدر للفيطناني منذ أن بدأ الكتابة في سنة ١٩٥٩ ، العديد من الروايات و المجموعات القصصية ، منها على سبيل المثال : الزنى بركات (١٩٧٤)، وقائع حارة الزعفراني (١٩٧٦)، خطط الفيطناني (١٩٨١)، كتاب التجليات " السفر الأول" (١٩٨٣)، كتاب التجليات " السفر الثاني" (١٩٨٥)، كتاب التجليات " السفر الثالث" (١٩٨٥)...

١٢- راجع ذلك عند: G. LUCKACS - , Le Roman Historique .Paris: ed. Payot ,1977. p 276.

١٣- النص موضوع المعارضة في رواية " الزنى بركات " هو حوليات المؤرخ المصرى ابن إياس ، المعروفة بـ "بدائع الزهور في وقائع الدهور" ...

١٤- راجع ما كتبه سيزا قاسم في : " المفارقة في القصص العربى المعاصر " ، فصول ، مج ٢ عدد ٢ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢. ص ١٤٣-١٥١.

١٥- هو مصطلح أجنبي استخدمه لأول مرة - حسب سيزا قاسم - الباحث الفرنسى "جيرار جيبيت" في سلسلة من المحاضرات كان ألقاها بالقاهرة في سنة ١٩٧٩ .
و قد عرّف "جيبيت" التضمين بأنّه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى.

١٦- جمال الفيطناني، الزنى بركات، ط ٣ ، القاهرة: دار المستقبل العربى ، ١٩٨٥ . ص ٩٩.

١٧- المصدر نفسه، ص ٧.

١٨- المصدر نفسه، ص ١٠٧.



١٩- يمتد إدراج أيضا تجارب كل من "سعد مكاوي" و "عبد الحكيم قاسم" و يحيى الطاهر عبد الله في مصر.. على أن لكل من هؤلاء الكتاب نسفه القولي و الكتابي، وتساؤلاته الخاصة، لكنها في مجملها تعبر عن مرحلة من مراحل الرواية العربية في مصر.

٢٠ - Maïthe Robert 21 - , Roman des origines et origines du roman. Paris:ed.Grasset , 1972.p 14.

Maurice Blanchot ,dans : les genres du discours , Tzevtan Todorov

Paris:Ed . du seul ,1978.p.44.

٢٢- جمال الفيضاني، كتاب التجليات السفر الثالث، القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٦، ص٧.

٢٣- محي الدين بن عربي . كتاب التجليات، كتاب الأسر إلى مقام الأسرى، حيدر آباد اللكن مطبعة دائرة المعارف العثمانية١٣٦٧هـ، ١٩٤٨م . ص ٣.

خفقان وأنين

محمد باقى سيدا الجزرى (تركيا)

في الحسن أحسن بها يا نجيب الأصل
خيرات معلومة بالعقل والنقل
فاسرع إلى بابها يا صاحب العقل
فعد إلى وعيك كن صاحب الفضل
جيزة بلدتها يا داعي الوصل
يرجوك إعدامه بأمرك العدل
مفتون رأيها بالوصل والفصل



لا فرق في الموت بالرمح أو الذنصل
والفصل حرقهما لا فرق في القتل
والفصل بعد عشيق محرق الذنصل
الفصل منهن حرق الكل بالجهل
قلب محبها في الجبل وفي السهل

سبحان من خلق حسناى كاملة
بريئة من صفات النقص شاملة ال
سلطان قلبى إن كنت بها جاهلا
فاتن قلب الملا بنورها إذ جلى
سيناء بيدتها منصرهى أرضها
أوصل سلام جريح سهم أعينها
أوصل تحياتى لحسنائى فاتننى



الفصل والوصل شيء لا يبيلهما
الوصل نار تذيب روحى من جسدى
الوصل قرب حبيب محرق الروح
صل الحبيبات جرق الروح بالعلم
إن كانت حبيبته تلك التى أحرقت

وتائق ملتقى الشعر البديل

عقدت «أدب ونقد» في أيام ٦، ٧، ٨ مارس ٢٠٠٧ ثلاث أمسيات شعرية بعنوان «ملتقى الشعر البديل» شارك فيها نحو ثلاثين شاعرا شابا من شعراء الأجيال الجديدة في الكتابة الشعرية المصرية الراهنة ونشر هنا وتائق هذا الملتقى البديل، وهي بيان الافتتاح ورسائل سعدى يوسف ووديع سعادة وفؤاد قنديل إلى الملتقى ورسالة احتجاج من الشاعرة نجاة على ثم بيان الشعراء المشاركين.

البيان الافتتاحي

القاء: عبد المنعم رمضان

إننا في أغلب الأوقات السابقة منا أشتاتا متفرقين كنا شرائم ولم يكن هنا، ولكننا فكرنا مرات أن نكون هنا ولكننا لم نفعل ولأن البعض يقول إن أفعالنا هي التي تصنعنا فكرنا في أن نفعل في أن نجتمع ونحتفل بالشعر عبر أمسياتنا فأصبحنا محكومين ومنطلقين من افتراضات بسيطة يمكن أن نصلح حولها وعلينا أن نقبلها ويمكن أن نعدلها.

(١)

نحن الشعراء محكوم علينا بالأخوة والتضامن وكلنا منذ سعدى يوسف وعفيفى مطر حتى رنا التونسي ودون شبهة احتفاء أو مجاملة كلنا متساوون في الدرجة متساوون في العلم ليس بيننا شعراء كبار وشعراء صغار ليس بيننا كهنة وسدنة هذا التصنيف التقليدي والذي يعتمد بابا واسعا عن طبقات الشعراء لا يلزمنا ولا يلزمنا إنه تصنيف نازل فوق رؤوسنا من سماء لم نعد نؤمن بها نحن كشعراء نعيش زمانا واحدا نتجايل نتأخر، نتضامن ونترك للتاريخ حقا أن يتصرف براحته في شأن تصنيفنا نتركه إلى قوانين في الانتخاب الطبيعي التي يجيدها كثيرا ويخطئ فيها أحيانا ونحتفظ بحق ألا نفكر فيما سوف يقرره ذلك التاريخ بعد أن نكتمل ربما بعد أن نغيب وتذهب ريحنا نحتفظ بحق أن نظل أحرارا أن نعري رؤوسنا ونكشط عنها تلك السماء التي لم نعد نؤمن بها سماء الطبقات والتصنيف.

(٢)

إخوتنا التي نريدها تسمع لنا أن نحب ماضيها وتسمع أن نحب حاضرها أكثر فلا نعلم إلى إقصاء الحاضر بدعوى أنه ما زال ضعيفا ما زال يتأثر ويغافىء ما زال يتأثر ويعانى ما زال يتعثر فى خطواته بدعوى أنه لم يتحقق بعد ولا نعلم إلى تقديم الماضى وتقديسه بدعوى أنه محراب وهيكلا وصلابة وكاتدرائية وأنه أكيد ومكتمل منجز وثابتة رؤيته إذا لم نستطع أن نحب حاضرها أكثر من حبنا لماضيها وحتى أكثر من حبنا لمستقبلها إذا لم نستطع أن نجعل الحاضر بحرنا الصخاب وأن نجعل الأزمة الأخرى كلها مجرد شواطئ تصلح للتأمل للاستجمام إذا لم نستطع ذلك لن نستطيع أن نتأخى.

(٣)

نحن هنا ليس بصفتنا منبوذين ومطرودين من أماكن اعتقدنا أنها ليست صالحة لنا، وليس بصفتنا خصوما وأعداء لأماكن اعتقدنا أنها تطلق النار علينا نحن هنا لأننا نعرف أن الانتماء يكون بالذم مثلما يكون بالمدح وأن تلك الأماكن ليست شرا مخصاً وليست خيرا مخصاً ولأننا لسنا دعاة وهواة فى جماعات التكفير لسنا دعاة فى أية جماعات لذا فإننا نفكر فى ضبط المسافة بيننا وبين تلك الأماكن لن تقترب جدا كيلا نضيع ولن نبتعد جدا كيلا نضيع أيضا ونفكر كذلك فى أن ضبط المسافة رغم كل موضوعية تتراءى لنا هو أمر نسبى يختلف من شخص إلى آخر، أمسياتنا كان يجب أن تقوم دائما دون نظر إلى الآخرين هل هم صالحون أم هم فاسدون أمسياتنا كان يجب أن تقوم دائما حتى لو كان الآخرون أنبياء لأننا قد نملك ما لا يملكه أحد من هؤلاء وقد لا نملك ما يملكونه إنهم يملكون الإمكانيات والقدرات الهائلة والمراسيم والطفوس وغيرها ولكننا نملك قدرا أكبر من الحرية قدرا أكبر بكثير يعوض ما نفتقد من إمكانيات ونملك الحق المطلق الذى لم يشعره لنا أحد سوانا حقنا فى تأسيس نشاطنا الأهلى المستقل هذه الأمسيات تأكيد للسعى الحثيث تجاه مسيرتنا وأهليتنا تجاه نصيبنا الأكبر من الحرية تجاه نصيبنا الأكبر من حب الشعر وحب الغير وحب أنفسنا.

(٤)

اعتاد المنظّمون لغابات الشعر أن يقفوا على أرض مسقوفة نسوا أنها غابات وأن يكون السقف عند الحد الأمن الذى يروونه عند نقطة فى الماضى، نقطة تتحرك ببطء لتظل متخلقة كل الوقت عن الحاضر نقطة تؤل كراهيتها للأجيال الجديدة كل النظم تعتمد على كراهية الأجيال الجديدة لأن بقاء النظم واستمرارها يتهدد كثير، إذا اعترفت بتلك الأجيال ونحن كما سبق أن قلنا سنحب أنفسنا عن طريق حبنا لأجيالنا الجديدة سنحرص أن تظل هذه النظم غير آمنة سنحرص على تهديدها لها ليتنا نستطيع أن نعود أطفالا لأن نرى العالم

كأطفال لنهدما أكثر أن نهدش كأطفال لنهدما أكثر وأكثر.

(٥)

فى كل مرة فى كل زمن يتأكد لنا أن القصيدة قد يكتبها الشاعر وكأنها فعل مفرط فى فريته وفى كل مرة فى كل زمن يتأكد لنا أن القصيدة مسبوقة بجماعية خفية يمكن بتحديث النظر بالحرف والتنقيب بالإنصات إلى خلائنا وقلوبنا أن نراها ونكتشفها وأنها أى القصيدة متبوعة بجماعية ظاهرة نحن فى حاجة إليها حتى لا نستطيع أى عاصفة أى إعصار أى ريح أن تقطعنا كأفراد إننا بعد القصيدة فى حاجة إلى أن نتضام أن نلتصق أن نغنى أغانيها ذات الوجوه والألسنة التى عدها بعددنا وأن تتشابه أيدينا فى حاجة إلى المشى معاً دون أن نتجاهل إلى أى حد نحن مختلفون، فى حاجة لأن نطغى عيون بعضنا البعض ولنغى أن طريقنا ليس طريقاً واحداً ودون أناشيد عامة سندرك كم نحن محتاجون إلى اختلافنا كم نحن محتاجون إلى اجتماعنا وتضامنا.

(٦)

هذه الأمسيات ولظروف كثيرة منها أنها بداية طريق نتمنى أن نسير فيه ومنها أن ذاكرتنا مشوشة والشعر فيها ليس أبيضاً مثل الطم ولا أزرقاً مثل السماء ولم يكن حتى أسود مثل الليل إنه هكذا كان يحاول أن يشبهنا ولا يشبهنا وكنا نحاول أن نشبهه ولا نشبهه وظروف أخرى اضطرتنا أن نتخفف بعض الشيء من شروط لابد أن نلزم أنفسنا بها إذا استطعنا أن نواصل مثل هذه الأمسيات إذا استطعنا أن يكون لنا بيت للشعر، بيت نتوعد أنفسنا أن يكون بلا جدران وبلا سقف فقط أرضه تشبه أقدامنا ونوره يشبه نيراننا كنا دائماً ولأزمة طويلة محفوفين بغضب البعض بياس البعض بقرف البعض بلا مبالاة البعض قائلنا أن نتوسع بعض الشيء فى فكرة التمثيل النسبى أثينا التى كنا نعرفها أصبحت مدينة صغيرة لم تعد تتسع لنا جميعاً لابد من أن نذهب إليها إما فرادى وإما بتمثيل نسبى كان يكون الشعراء فى كل أمسية أكثر عدداً مما نحتمل وتحتمل كل أمسية وكان يكون عددهم فى الأخير أقل من عدد الشعراء الذين نحبههم ونتمنى مشاركتهم الأساس فى سفرنا إلى أثينا أو إيشاكا أو طيبة أننا لا ننسى تياراً أو جيلاً أو أجيالاً أو اتجاهات وعلى الرغم من حرصنا على هذا الأساس فإنه سيقبل كل تمثيل نسبى ظالماً لنا وظالماً لأحلامنا، رمزية ما نفعله هذه المرة تقدمت علينا وسارت أمامنا وجعلتنا مشدودين كأوتار تخشى أن تقطع نامل أن تكون المرات القادمة وخالية من تلك الرمزية أن تكون بغير حاجة إلى تلك الرمزية نامل أن يقدر الغائبون أننا نعلم استحقاقهم الحضور أنهم حاضرون فعلاً غير أن التمثيل الكامل حلم سيفرق سفينتنا قبل أن نصل إلى أثينا أو إيشاكا أو طيبة، السباح الوحيد الذى نتمنى أن يحرسنا من السقوط فى الهوية هو ذلك الحب الذى لابد أن ترعاه لابد أن يرعانا ساء أولئك كل أمسية ذلك الحب للفعل الأول للسراب الأول للأخطاء الأولى للإنصاف الأول.

يبقى أن نشكر المكان الذي يستضيفنا لأنه بالمصادفة يتيح لنا أن نتحرر من سلطة المنصة قصيدتكم نكره لمنصات قصيدتكم تبحث عن رفاق لا أتباع وأنتم بشر طيبون أو غير طيبين ولكنكم لستم قادة ومن يتلقون قصادتكم بشر طيبون أو غير طيبين ولكنهم يكملون قصائدكم يؤلفونها ربما بإعادة بنائها ربما بالإضافة إليها ربما بالحذف منها، ربما بهدمها كلية حول هذه الطاولة كلنا شعراء الذي يقرأ شاعر والذي يستمع شاعر، لن يكون الشعر حكرا على شخص يقف فوقنا بالمصادفة نجلس هكذا لتحقيق أخوتنا نجلس هكذا لنكون على قدر أفعالنا لأن البعض يقول: إن أفعالنا هي التي تصنعنا.

رسالة سعدى يوسف

البديل والمثيل

يا صديقاتي وأصدقائي أهل الأمسيات البديلة كنت ساسعد وأشرف لو شهدت معكم وبينكم أمسياتكم البديلة.

لكن القلرب :الملح ونداء السفر المتمكن نايا بي عن تلك السعادة وذلك الشرف وإن كنت متاكدا من أنني سأظل معكم وبينكم بصورة ما يا صديقاتي وأصدقائي.

أمنح نفسي حق أن اعتبر أمسياتكم تطبيقا لأحد أقانيم الفن المقدسة: أقنوم المخالفة.

الفن منطلقا من ضروريته الأولية هو منظومة متكاملة دائبة على تغيير بني الإنسان وما حولهم.

الفن هو معارضة واقع شائن بواقع مأمول، واقع بديل هو الواقع الذي يشكله الفن ويتشكل هو «أى الفن» فيه جديدا ومختلفا.

المثيل أى ما تهادن واصطلاح، زائل آن يطل البديل حتى لو كانت إعلالته بأية الشحوب.. ميلاد الجديد هو اللازمة المتتالية المتوالية اللازمة التي تقبل علينا لنستقبلها بالنتهايل للمياه التي تصنع الكون يمضى لأخرة البصر البصرة، البحر، يمضى وزورقه ورق أو صفيح بلاد سماوية بين أهدابه والمجازيف.

أن يغرق اليوم مستسلما للمياه ومستسلما عشية فى القرار البلاد البعيدة وثابة بالكواسج أبين الماء الذي سوف يدركه قبل أن تغرب الشمس؟ لى منزل فى البلاد

لى عشية

وانكاء على صخرة

لى عيانا مغمضتان

انتظرنى، إذا

رسالة وديع سعادة

تحية كبيرة إلى «الشعر البديل» الشعر الخارج عن عبادة المؤسسات الرسمية وذهنية التقنين وذهنية إلغاء الآخر وذهنية «أنا نهاية التاريخ».

تحية إلى الشعر الجديد الراض المتعد العشب اللاعب الهائز رافض الصلاة للأصنام بل محطها، المتحرر على القبلة والخارج عليها الذي له خفة اللعب وجمال العشب والهائز م الذائقة العامة ومن المصفيح لخت. تحية لكم أيها المجتمعون الآن احتفاء بالشعر البديل، لا ليس هو البديل هذا بل الأصل إنكم تحتفون بأصالتكم الشعرية وليس بما هو بديلها تحتفون بالذات الشعرية التي أصالتها فيها هي وعدم اعتراف الغير بها لا ينقص من أصالتها شيئا.

تحية لكم لأنكم ذاتكم ولستم ظلا لأحد فالذي يكون ظلا يفسر ذاته ولا يربح الشجرة تحية لكم لأنكم الشجرة لا ظل، لأن عبدالنعم رمضان شجرة وليس ظلا، ولأن حلمي سالم شجرة لا ظل، وعزمي عبدالوهاب شجرة لا ظل، وعفاد أبي صالح شجرة لا ظل، وأحمد طه شجرة لا ظل، وزنا التونسي شجرة لا ظل.. وليس من مقدوري أن أسمى كل هذه الأشجار لأنها كثيرة فليسأمنني من لم أسمه وعدم تسميته لا تنقص من قيمته شيئا.

ورجاء أوصلوا سؤالي إلى الذين يتجاهلونكم أو لا يعترفون بكم: هل يعتقدون أن التاريخ توقف عندهم؟ وهل يعتقدون أن في الشعر بطارقة ترسم كهنة شعر وإن لم ترسمهم يبقون خارج الكهنوت الشعري؟ إن كانوا يعتقدون ذلك فهم نقيض الشعر وإن ادعوا أنهم شعراء فللشعر شرط أساسي أول لا يكون شعر من دونه وهذا الشرط هو في الذات وليس على الورق.

واسألوا عبدالعطى حجازي: هل كان يقبل يوما أن يكون ظلا لسواه أو أن يكون لشعره شرط اعتراف السابقين به؟

واسألوا جابر عصفور عما إذا كانت حدود نين الوظيفة والشعر وإذا كان على المتورين مثله أن يجعلوا «الذوق الخاص» يتحكم بالناسيات العامة ويقولوا له إن وديع سعادة يعرف من عطل أمسيته الشعرية في المقر الذي يتحكم به حين كنت في القاهرة عام ٢٠٠٢.

تحية لكم من سيدني أيها المحتفون في القاهرة الآن بالشعر الجميل لست أنا البعيد وحدي من يقف معكم من كل أصقاع الأرض هناك شعراء الآن موجودون في قلوبكم.

تحية لكم ولا تنسوا -كما نسي سواكم- أن الشعر الحقيقي ليس الذي يعترف بالحاظر وحده إنما الذي يعترف بالمستقبل أيضا.

وديع سعادة

رسالة فؤاد قنديل الشعر النبيل.. في الملتقى البديل

لولا هجمة الأنفلونزا التي تجيد اقتحامى وتكبلى لكنت أول الحاضرين جميع أمسيات مؤتمر الشعر «البديع» لعدة أسباب أولها أنى اشتقت للشعر الصافي النافذ العميق المثقف المضمخ بالتجربة والإحساس والدم الجديد والعنفوان والرؤى الجسور والعيون المفتوحة والقلوب المستوفرة على وهج العناق المصادق للحياة. الشعر الذي يعيد إنتاج الواقع ويزلزل الأرض تحت منظومات متكلة من صنع الحمقى والبلهاء والنفعيين.

وشنيها: أنى أشعر بالزهو والرضا وبخامرتنى إحساس غامض بأن ثمة أملا فى التغيير على نحو نبيل وعزير ينطلق من قدرة وكبرياء وثقة وموهبة وإصرار ومواجهة تليق بأصحابها تغيير ينسجه المدلهون بالفن لجميل عبر نسق حضارى رائع يترفع عن التدنى فى نهج الاختلاف وشكل المعارضة والاحتجاج ويسلك سبل الشرفاء بل إن القائلين به يكبرون ويتسامون إلى ذوى الفعل الإيجابى وفى عيون الحركة الثقافية التى تركن فى أحيانا كثيرة للنعاس الطويل.

ويدلا من إلقاء الحجارة أو الفضلات اللفظية على الرسميين والجوقة وغيرهم يقدمون النموذج الرفيع لعطاء حضارى يرفعون خلاله رايات الإبداع والجمال والحب ويرسخون فكرة «البديل» التى يلجأ إليها المقتدون الواثقون بأصالتهم وجدارتهم بالصدارة فضلا عن عميق الاعتبار.

أحسب دون مبالغة أن كوكبة الرجال المحترمين الذين أعدوا وشاركوا وفكروا وشملوا بالرعاية ذلك الملتقى الخصب والمشح إلى نجة الإبهار والنجاح بفضل الجسارة والوحدة الغروسية وبدون فنادق أو طائرات أو أضواء مدوية قد وضعوا لبنة مكيئة ورائدة لنهج المقاومة الجديد الذى سيصبح مع الأيام ملجأ لكل محتج أو مختلف وأحسب أيضا دون مبالغة أنه سبيل بالغ التأثير سوف يدفع المنظم لكل مؤتمر أو ندوة أو حتى مؤسسة أن يخشى من الذلل والصور حتى لا يعرى بالرهافة التى اصطنعنا فريق من الشعراء أصغرهم كبير ومثلهم فى ربوع مصر مئات يجدر بالحركة الثقافية جميعها أن تقف لهم وتصفق وترفع القبعات إنه الفعل الرمز والفعل الأفعال.

إننى أكاد أشهد الآن بعض ما يجرى فى مقبل الأيام استلهاما لهذا الملتقى وفكره وتوجهه وراياته المجنحة والمحلقة فى سموات أتمنى أن يعود إليها النبط.

إن هذا الملتقى يعيدنا إلى ما سبق أن دعونا إليه مرارا حتى كدنا نسأم من أنفسنا ومن المناخ الأسن اللبد بشبكة من العلاقات المتعفة ولا تصدر عنه فى الأغلب إلا الفقايع الملونة التى تلمح كعبيون صناعية تفتقد الحياة. يذكرنا هذا الملتقى بدعوتنا إلى المقاومة وصبر المقاومة المثقف ومن يستسلم للسائد المخزى ميت أما المثقف المستسلم فهو خائن.

رسالة نجاة على الأصدقاء الشعراء أسعد الله مساكم

لا بد في لبادية أن أشكر الصديقة الغالية الشاعرة غادة نبيل التي وجهت إليّ باسم هذا الملتقى الشعري الدعوة للمشاركة فيه واتصلت بي أكثر من مرة لتقنعني بضرورة المشاركة وحددت لي بعد الاتفاق مع منظمي المؤتمر على أن يكون موعد قرأتى في الأمسية الثالثة «أى يوم الثالث والأخير في هذا الملتقى» ثم علمت بالمصادفة بعد حضورى للملتقى أنها خاضت معارك كى لا يحذف اسمى من قبل أحد من المنظمين بل إنها تشاجرت وأصرت على أن يكون اسمى موجودا ضمن الشعراء المشاركين فقامت بكتابته بنفسها ثم صعد الشاعر حلمى سالم بنفسه وقام بحذف اسمى، وأخيرا ونتيجة توجيه الإهانة المتعمدة لها ولى أخبرتنى وهى منهارة نفسيا فى مكاملة تليفونية قرارها بمقاطعة هذا الملتقى.

لا أدرى لم فعلت غادة هذا وخاضت المعارك وهى تعلم علم اليقين أننى لست مهتمة بالصعود إلى المنصات أو بالحضور إلى المؤتمرات تعرف غادة ويعرف آخرون من أصدقاء الجالسين بينكم بأننى لم أشغل نفسى بالوجود فى المؤتمرات التى تقيمها المؤسسة الثقافية التى عملت بها ما يزيد عن ستة أعوام دون أن أنخرط فيها فلم أكن يوما جزءا منها ولم تكن هى جزءا منى ولم أر فى مؤتمراتها سوى نوع من الكرنفال الذى لا يضيف إلى الكتابة الحقيقية وأننى انتقدت الفساد الذى جعل ملتقى القاهرة للشعر العربى مهزلة فعلية لا علاقة لها بالشعر.

وفى الحقيقة أن هذه الرسالة لا يمكن أن أوجهها لأحد سوى للصديق الشاعر عبدالمنعم رمضان لأنه هو الوحيد الذى كنت أعتبره طوال ما يزيد عن ست سنوات أباً روحياً لى تعلمت منه الكثير وكنت أراه دائما رمزاً للشاعر المحترم الراض للفساد صاحب المواقف الثورية.

لذا لم أتصور يوما أن عبدالمنعم رمضان وهو الذى انتقد مثلى موقف لجنة الشعر الذى يتفقد لأبسط قواعد الذوق فى التعامل مع الشعراء من الصديق الشاعر محمود قرنى الذى وجهت إليه الدعوة ثم اعتذرت بحجة أن العدد قد زاد عن الملتقى لأنه اعتبر أن هذا سلوكا معيبا من قبل اللجنة مع أن اللجنة كانت أقل قسوة منه ومن حلمى سالم واعتذرتو هو ما لم يحدث معى.

لم أتألم من أى شىء فى هذا المؤتمر الجميل الذى جمعنى بأصدقائى الشعراء الذين أحب أن ألقاهم ولا حتى من الشاعر حلمى سالم الذى أقدر كونه أحد أعضاء لجنة الشعر البارزين الذين أفسدوا الحياة الثقافية فى مصر أقدر أيضا ضعفه الخاى الذى جعله يوما يعطى للشعراء الموهوبين «أسبابا لا علاقة لها بالشعر» درجات ضعيفة ويعطى آخرين أقل منهم شائنا ٩٠٪ باعتبارهم المتبنى مثلاً.

أقولها ثانية لم أتألم من أى شىء فى هذا المؤتمر الجميل ولا ألوم أحدا سوى صديقى الشاعر عبدالمنعم

رمضان الذي لم أكن موجودة وقت أن اعتذر ولو كنت موجودة لطلبت منه أن يوجه اعتذاره إلى شخص آخر كنت أحبه يكره الفساد مثلي اسمه عبدالمنعم رمضان لكنني للأسف لم أكن موجودة بالفعل ولم انتبه مثل غيره من الجالسين لتعليق صديقتي الشاعرة غادة نبيل عما حدث من فوضى في هذا الملتقى ولم أر اللوحة التي كتبت غادة اسمي عليها بإلحاح شديد ولم أر الخط الأسود الذي وضعه حلمي سالم على اسمي وأسماء آخرين.

أقولها ثالثة وأخيرة لم أتالم ولن أتالم فقط أتمنى من صديقي وأبي الروحي الشاعر عبدالمنعم رمضان بعدما يتأمل ما حدث ويتأمل جيدا سلوك صديقه الشاعر حلمي سالم ويتأمل بعض الأسماء المشاركة أن يكف بعدها عن مهاجمة الفساد في المؤسسة الثقافية وانتقاد جابر عصفور وحجازي فلن يصبح لهذا الهجوم معنى بعد الآن ومع احترامي طبعاً لكل الشعراء الجميلين الذين شاركوا في هذا الملتقى أقترح عليك يا صديقي الغالي أن تغير عنوان مؤتمركم من مؤتمر الشعر البديل إلى الفساد البديل حتى نسمي الأشياء باسمائها الحقيقية.

بيان المشاركين (البيان الختامي)

القاء فتحى عبدالله

إن ما نفعله في هذه اللحظة يعود إلى فطرة السلوك الإنساني الأول وهو الاستئناس أى المشاركة مشاركة أبناء الجماعة المختارة لا المفروضة علينا بفعل القوى المتصارعة على المستوى المحلي أو العالمى وبطرائق جديدة ومستحدثة وتلزمنا هذه المشاركة بالحد الأدنى من الاتفاق دون أبوة زائفة أو أخوة لا وجود لها فالوجود الحقيقي لكل الأطراف المتصارعة يأتي من الاختلاف والتنوع.

لسنا مع فكرة «ضبط المسافة» لأن جميع عناصرها في هذه الحقب التاريخية موجودة وجودة متخيلا فالمؤسسة تم تفريقها رغم نشاطها الظاهر والمثقفون لم يدركا مسئوليتهم الجديدة وطابعها المميز في إطار ما يحدث في العالم من تغيرات فهل على تلك الجماعة الثقافية أن تتحول إلى أداة ضغط على الإدارة السياسية؟ أم أن اللحظة في حالة تخلق وتحتاج إلى بعض الوقت حتى يتم صياغة عقد جديد بين جميع الأطراف المتصارعة.

إن هذه الروح الجديدة وأو هكذا نريد ونرغب لا يمكن لها أن تتسجم مع أشكال العمل الموروثة سواء في المؤسسة ومحفقاتها المتعددة أو الأشكال الشعبية والأهلية مما يدفعنا في أحيان كثيرة إلى الهروب والإحساس بعدم الجدوى خاصة أن الفعل الإنسانى المباشر قد بدأ يتجول عن طريق الميديا الحديثة إلى فعل

وهى تمثلى ولهذا فعلى الجماعة الشعرية أن تسعى إلى اقتراح أشكال عمل حديثة تتخلص فيها من وهم «قوة الدولة» وإغراءات إلهامش الرومانسى نحن مطالبون كأصحاب إنتاج نوعى تحتاجه الجماعة البشرية سواء أدركت أو لم تدرك إلى أن نقدمه فى تغليف «شكل» جديد ولكى يتم هذا علينا أن نقترح:

١- لجنة تمثل هذه الروح، وأن تكون هذه اللجنة مختارة بشكل ديمقراطى وأن تكون متنوعة ومتغيرة فى كل دورة وأن تتغير الأماكن أيضا ولا يعنى هذا أن حزب التجمع غير مناسب فهو أقرب الأماكن إلى روحنا وإلى الحرية المطلوبة.

٢- أن تضع اللجنة المعايير الواضحة للتمثيل وأن تعلن ذلك فى وضوح كامل وأن تستبعد منها كل ما هو شخصى وكل ما هو قائم على المصالح.

٣- ليس فى الشعر كل الشعر نمط بديل أو تمثيل لتيار أو جيل أو مكان جغرافى، إنه نشاط ذاتى ولهذا فهو نسبى وتتفاوت قيمته من شاعر إلى آخر وأنه لازمنى يتجاوز الحقب التاريخية وتستمر فاعليته بما يمتلك من معطيات ولهذا لابد أن تحتكم اللجنة إلى القيمة أيا كانت عناصرها ومكوناتها أو المعايير التى تاتى بها. ومن هنا فإننا نرفض «الملتقى الشعرى بالمجلس الأعلى للثقافة» لا لأن المؤسسة هى التى قامت به وإنما لأنها لم تحتكم إلى الشعر وقوانينه الخاصة ولا نرضى بالمؤتمر البديل كاملا لأنه كان رد فعل على سلوك المؤسسة. إننا فى حاجة إلى فعل حقيقى قائم بذاته ولذا.

٤- هناك اقتراح للدورات المقبلة منها أن يكون كل ستة شهور بدلا من العام وأن تصاحبه فى كل الأحوال جلسات نقدية يقوم عليها دارسون جدد لم يتورطوا فى اللعبة القديمة التى تنتهى فى مجملها لآليات تكريس السائد والمزغوب فيه من قبل الجماعات المتصارعة سواء السلطة أو جماعات الضغط أو الجماعات العابرة للثقافات.

٥- أن يصاحب المؤتمر بعض الإصدارات الخاصة به فى شكل جريدة أو مجلة صغيرة.

٦- أن يكون لهذه الشعرية الجديدة موقع على شبكة الإنترنت ويكون تحت إشراف لجنة خاصة تتابع ما يحدث فى المجال الشعرى وما به من تطورات.

فى النهاية لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر والعرفان للشاعرين الصديقين «حلمى سالم وعبدالمنعم رمضان» ولأصحاب «الحروسه وآفاق» لأنهم أعادوا للشعر فى مصر درجة الحيوية الأولى التى نرغب أن تستمر فى الحقة اللاحقة.

«أوراق العمر» بين لويس عوض ورجاء النقاش

عيد عبد الحليم

أوراق العمر، واحد من أهم ما كتب في فن السيرة الذاتية، نظراً لما طرح فيها من أفكار بجرأة لا يملكها إلا كاتبها د. لويس عوض، الذي قدم فيها نقداً للحياة وللآخرين وللذات أيضاً، وتعلها لذلك - هي والسيرة الذاتية للروائي المغربي محمد شكري أكثر السير الصادمة للقارئ - للوهلة الأولى - ربما لطبيعة التركيبة الفكرية والعقلية للراوي، وربما للحياة المعاصرة التي عاشها الكاتبان.

أما إذا كان القارئ بقامة رجاء النقاش فإن الرؤية تأخذ بعداً أكثر موضوعية لضم تلك السيرة الإشكالية، وقد كتب النقاش، مجموعة من المقالات التي تناول فيها بالنقد والتحليل بعض النقاط التي أخذها على د. لويس عوض في الميزان، حيث يرى النقاش أن، عوض، مزج بين التاريخ الثقافي والتاريخ السياسي عبر لغة عالية من الصراحة والصدق، وهو متباهي لكتاب «تربية سلامة موسى»، فكلما الكاتبين تعرض لتاريخ مصر الحديث من خلال الكتابة عن حياتهما الشخصية.

وفي كتابه الراصد والكاشف يقدم النقاش، عدة ملاحظات جوهرية حول «أوراق العمر». أولها، خطأ «لويس»، وهو يتحدث عن استقلال مدينة زفتى إبان ثورة ١٩١٩، بقوله إن الذي أعلن هذا الاستقلال هو «زعيم من زعماء الوفد اسمه محمود بسيوني»، في حين أن زعيم ثورة زفتى هو، يوسف أحمد الجندى.

ثانيها، حديثه عن الجنرال يعقوب، والذي تعاون مع الحملة الفرنسية ضد المصريين، فيرى لويس أن المصريين كانوا يكرهونه لأنه قبطي فيرد عليه النقاش، بأن الكره بسبب إنشاء يعقوب، لفرقة عسكرية تعاونت مع الفرنسيين لضرب المصريين فهو مكروه لخيانته وليس مكروهاً لديانته.

أول من وصفه بالخيانة هو الجبرتي، واسمها يعقوب اللعين، والجبرتي - بالتاكيد - على حد تعبير النقاش «مؤرخ كبير مسئول لم يعرف عنه التعصب، وربما هذه الجزئية أخذت - كثيراً - من كتاب «رجاء النقاش» لطبيعة القضية وحساسيتها التي تعامل معها ناقداً الكبير بثقلها غزيرة وتفنيد الرأي بالرأي من خلال العودة إلى المراجع الموثوق فيها لمعرفة حقيقة هذه الشخصية الخلافية.

ثالثها، مقولة د. عوض بأن أحمد شوقي شاعر سخييف أرستقراطي ويناظر الجماهير، ويحاول أن يتقرب إليها بالحدث عن أمور تهمهم مثل الدين والاشتراكية، فيرد النقاش بأن، شوقي أكبر من هذا فهو شاعر القضايا الوطنية والقضايا القومية في الثلث الأول من هذا القرن، وكان شعره غذاءً روحياً رالماً لأبناء الأمة العربية في كل الأزمان والمواقف الصعبة.

رابعها، يختلف النقاش مع د. لويس في رأيه حول تحولات بعض الكتاب من الثورية في الفكر والأدب إلى التخلي عن هذه النزعة والكتابة في الموضوعات الراحلة وخاصة الموضوعات الدينية مثلما فعل د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل، والذين وصفهم د. لويس بأن هذه التحولات، زندقية فكرية، فيشير رجاء، إلى أن هؤلاء الكتاب والفكرين لم يتراجعوا عما بدأوه من دعوات تجديدية وثورية لجرء أنهم كتبوا في الإسلام، فقد كانت كتاباتهم الإسلامية تأكيداً لدعوتهم التجديدية وتدعيماً لكل ما نادوا به من تطور حضارى في المجتمع. خامسها، وصف د. لويس لأم كلثوم بـ «المغنية الليونية»، التي تقنن للاشتراكية فيرد عليه النقاش قائلاً، «أم كلثوم فلاحه عربية مصرية ولدت سنة ١٨٩٨، في بيئة فقيرة وأسرة فقيرة، هذه المرأة الفلاحية البسيطة شقت طريقها إلى القمة بالجهد والعرق والموهبة.

ورغم هذه المؤاخذات على «أوراق العمر» فإن رجاء النقاش، يعرف - بعين الناقد المحترف - القيمة الفكرية لصاحب الأوراق فخراً يقول في مقدمته، وهذا الاختلاف لم يمنعه من الاعتراف للدكتور لويس عوض بمكانته ودوره الكبير المؤثر في الفكر العربي الحديث.

ومن اللغات الطيبة في هذا الكتاب أن النقاش يهديه إلى الدكتور رمسيس عوض الشقيق الأصغر للويس والذي هاجمه في «أوراق العمر» بقسوة وبأوصاف صعبة. وهذا ليس غريباً على رجاء النقاش، الكاتب الضمير كما وصفه الراحل صلاح عبد الصبور.

يعلن مجلس أمناء جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة في دورتها الحادية عشرة

الكويت / أكتوبر ٢٠٠٨

فروع الجائزة وشروطها:

- ١ - جائزة الإبداع في نقد الشعر: وقيمتها (أربعون ألف دولار)
 - تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المتشيزين عن قديموا في دراساتهم
 - إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية ، أو رؤية جديدة
 - لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية .
 - يحدد المتقدم المؤلف الذي يشرحه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي مؤلفاته للاستئناس .
 - يشترط في المؤلفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه ، وألا يكون قد مضى على صدور أحدتها أكثر من عشر سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧ م .
- ٢ - جائزة أفضل ديوان شعر: وقيمتها (عشرون ألف دولار)
 - تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧ .
 - للمتسابق أن يقدم ديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً .
- ٣ - جائزة أفضل قصيدة: وقيمتها (عشرة آلاف دولار)
 - تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى الجملات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين ينتهيان في ٣١/١٠/٢٠٠٧ .
 - يحق للمتسابق أن يقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها أفضل المنشور ، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلامية أو دعائية .

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري: وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر اسهم في إثراء حركة الشعر العربي، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لآلية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط .

شروط عامة

- ١ - يقبل التناح المقدم باللغة العربية النصحي فقط .
- ٢ - للمتقدم أن يقدم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط .
- ٣ - على المتقدم أن يرسل ثلثي نسخ من التناح المتقدم به لنيل الجائزة .
- ٤ - لا يقبل التناح الذي يشترك فيه أكثر من شخص واحد .
- ٥ - يرسل المتقدم خطاباً مباشراً إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشيح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه التناح الذي يتقدم به للمنافسة ، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تقدم بترشيح من ترغب ، مع ضرورة إرفاق موافقة الرشح خطياً على ذلك .
- ٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح تشتمل على : اسم الشهرة ، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر ، تاريخ الميلاد ومكانه ، العنوان البريدي ، رقم الهاتف ، إنتاجه الإبداعي ، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (١٠ سم × ١٥ سم) .
- ٧ - لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يتقدم إلى الفرع الفائز به قبل مضي خمس سنوات على فوزه ، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به ، وعلى المتقدم أن يضمن في خطاب الترشيح على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية ، وفي حال ثبوت العكس للمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم .
- ٨ - لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم .
- ٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة ، ويحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ، ومختارات من أعمال الفائزين .
- ١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٧ .
- ١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠٠٨ ، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه .

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العناوين الآتية :

المراسلات

التحكيم

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الدقي ١٣٣١١ الجيزة - ج.م.هاتف: ٣٠٣٠٧٨٨ فاكس: ٣٠٣٧٣٣٥٠ (٠٠٢٠٢)
تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠٠٠ - تلفاكس: ٧١٣٧٢٩٩٠٣ (٠٠٢١٦)
الكويت: ص.ب ٥٩٩ صفة ١٣٠٠ الكويت - هاتف: ٢٤٠٦٨١٦ - فاكس: ٢٤٠١٧٢ (٠٠٩٦٥)
E - mail: Kw@albabtainprize.org

يعرض الصاح المقدم على لسان تحكيم من الشخصيين في فروع الجائزة ، بعد التأكد من مطابقتها للشروط واللجنة ، وقرارات اللجنة نهائية بعد اعتمادها من مجلس الأمناء .